مجلة

جامعة القدس المفتوحة

للأبحاث والدراسات

توجه المراسلات والأبحاث على العنوان الآتي:

رئيس هيئة تحرير مجلة جامعة القدس المفتوحة

جامعة القدس المفتوحة

ص.ب: ٥١٨٠٠

هاتف: ٢٩٨٤٤٩١ – ٠٢

فاكس: ٢٩٨٤٤٩٢ – ٠٢

بريد الكتروني: ***hsilwadi@qou.edu***

تصميم وإخراج فني:

قسم التصميم الجرافيكي والإنتاج

برنامج البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة القدس المفتوحة

هاتف: ٢٩٥٢٥٠٨ – ٠٢

قواعد النشر والتوثيق

تنشر المجلة البحوث والدراسات الأصلية المرتبطة بالتخصصات العلمية لأعضاء الهيئة التدريسية والباحثين في جامعة القدس المفتوحة وغيرها من الجامعات المحلية والعربية والدولية، مع اهتمام خاص بالبحوث المتعلقة بالتعليم المفتوح والتعليم عن بعد، وتقبل أيضا الأبحاث المقدمة إلى مؤتمرات علمية محكمة والمراجعات والتقارير العلمية وترجمات البحوث.

يرجى من الأخوة الباحثين الراغبين في نشر بحوثهم الاقتداء بقواعد النشر والتوثيق الاتية:

١. تُقبل الأبحاث باللغتين العربية والإنجليزية.

٢. أن لا يزيد حجم البحث عن ٣٥ صفحة «٨٠٠٠» كلمة تقريبا بما في ذلك الهوامش والمراجع.

٣. أن يتسم البحث بالأصالة ويمثل إضافة جديدة إلى المعرفة في ميدانه.

٤. يقدم الباحث بحثه منسوخا على «قرص مرن / A Disk أو CD» مع ثلاث نسخ مطبوعة منه، غير مسترجعة سواء نشر البحث أم لم ينشر.

٥. يرفق مع البحث خلاصة مركزة في حدود «١٠٠ - ١٥٠» كلمة. ويكون هذا الملخص باللغة الإنجليزية إذا كان البحث باللغة العربية ويكون باللغة العربية إذا كان البحث باللغة الإنجليزية.

٦. ينشر البحث بعد إجازته من محكمين اثنين على الأقل تختارهم هيئة التحرير بسرية تامة من بين أساتذة مختصين في الجامعات ومراكز البحوث داخل فلسطين وخارجها على أن لا تقل رتبة المحكم عن رتبة صاحب البحث.

مجلة
جامعة القدس المفتوحة
للأبحاث والدراسات

٧. أن يتجنب الباحث أي إشارة قد تشير أو تدلل على شخصيته في أي موقع من البحث.

٨. يزود الباحث الذي نشر بحثه بخمس نسخ من العدد الذي نشر فيه، بالإضافة إلى ثلاث مستلات منه.

٩. تدون الإحالات المرجعية في نهاية البحث وفق النمط الآتي: إذا كان المرجع أو المصدر كتابا فيثبت اسم المؤلف،عنوان الكتاب أو البحث، اسم المترجم أو المحقق (مكان النشر،الناشر، الطبعة، سنة النشر) الجزء أو المجلد، رقم الصفحة، أما إذا كان المرجع مجلة فيثبت المؤلف، عنوان البحث، اسم المجلة، عدد المجلة وتاريخها، رقم الصفحة.

١٠. ترتب المراجع والمصادر في نهاية البحث «الفهرس» حسب الحروف الأبجدية لكنية / عائلة المؤلف ثم يليها اسم المؤلف،عنوان الكتاب أو البحث، (مكان النشر،الناشر، الطبعة، سنة النشر) الجزء أو المجلد.

١١. بإمكان الباحث استخدام نمط «APA «Style في توثيق الأبحاث العلمية والتطبيقية، حيث يشار إلى المرجع في المتن بعد فقرة الاقتباس مباشرة وفق الترتيب التالي: «اسم عائلة المؤلف،سنة النشر،رقم الصفحة».

المحتويات

الأبحـــــاث

الأبحاث

"صورة القدس في شعر تميم البرغوثي"
(ديوانه: «في القدس» أنموذجاً)

د. فيصل حسين طحيمر غوادرة*

*أستاذ مساعد/ منطقة جنين التعليمية/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

تمكن الشاعر تميم البرغوثي من رسم لوحة متكاملة شاملة، تظهر فيها صورة عامة للقدس داخلها وخارجها، سمائها وأرضها، قديمها وحديثها، ومن خلال الصورة الكلية أوجد صوراً جزئية، تمثلت في خمس عشرة صورة مجتزأة من رائعته الشعرية، التي هي صدر ديوانه «في القدس»، إضافة إلى أربع صور مقتطفة من أربع قصائد أخرى له مبثوثة في ديوانه «في القدس».

وقد استطاع الشاعر أن يلون الصورة المقدسية بألوان عذابات القدس، وما أصابها من الاحتلال، إذ إنه تمكن من إظهار الصورة الحقيقية للواقع الذي تعيشه مدينة القدس وأقصاها، من خلال تصويره لمدينة القدس وأصالتها وعراقتها، وما فعله المحتل من تغيير ملامحها، وتشويه صورتها المقدسة، والشاعر إذ أبدع في رسم الصورة، فإنه برع فيما أدخله عليها من ألوان الزينة والترصيع، التي تجلت عنده في ظواهر أسلوبية وفنية أعملها لخدمة الصورة الشعرية للقدس الشريف.

وهذا البحث جاء على فصلين، الفصل الأول تحدثت فيه عن الصورة الشعرية المقدسية، أما الفصل الثاني فركزت على بعض الظواهر الأسلوبية والفنية.

Abstract:

In his volume of poetry titled " In Jerusalem, the poet Tamim Albarghothi was able to draw a comprehensive and panoramic view for Jerusalem. He showed a general picture for the city; its internal and external parts, its skies, its land old and new. Further more, he created partial pictures for the city. There were fifteen pictures presented in the first poem of his masterpiece volume of poetry "In Jerusalem", in addition to four other selected pictures in four other poems within the same collection.

The poet was also able to display the suffering of Jerusalem as a result of the Israeli occupation. Thus, he was able to show the real picture for the sad reality which Jerusalem lives through presenting the originality and grandness of this city and what the Israeli occupation has done to change its picture and distort its holy image. The poet has excelled in decorating the city with his poetry which he filled with stylistic and artistic poetic pictures for Jerusalem.

This research consists of two parts. In the first part, he talked abaut the poetic image for Jerusalem while in the second part he concentrated on some linguistic and artistic features.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأنبياء والمرسلين، وبعد:

القدس مدينة مقدسة مباركة، أرض الإسراء والمعراج، أرض الأنبياء والصحابة والصالحين، احتلها الصليبيون فترة من الزمن، وأزالهم الله بصلاح الدين، سيطر عليها الاحتلال اليهودي الآن، وغير المعالم، وحاول طمس الحضارة والتاريخ، وإحلال أناس قدموا من مشارق الأرض ومغاربها مكان أصحابها الشرفاء، وما زال يغير ويدمر ويخرب ويهجر، فمن لها الآن....؟!

الشاعر الدكتور تميم البرغوثي، ابن هذه الأرض المقدسة، خصص ديواناً كاملاً للقدس وفلسطين، يعبر عن المأساة التي تعيشها القدس وسائر الأرض المقدسة، ويتحدث عن مشاعره الفياضة نحو القدس الشريف، وما تتعرض له من إجراءات احتلالية يهودية غاشمة.

نظراً لأهمية هذا الموضوع- من قبل الشاعر والباحث- وبأنه على كل مسلم أن يجاهد من أجل القدس ولو بكلمة، فقد جاء بحثي هذا ليتحدث عن الصورة الشعرية للمدينة المقدسة في شعر تميم البرغوثي (ديوانه في القدس أنموذجاً) ، الذي أعطى القدس ذوب مشاعره، ولهذا فقد تحدثت في هذا البحث بعد أن قسمته إلى مبحثين، عن صورة القدس في شعر تميم البرغوثي بألوانها وأنواعها وتعددها من خلال تسع عشرة لوحة في المبحث الأول، وفي المبحث الثاني تناولت بعض القضايا الأسلوبية والفنية في شعر تميم البرغوثي، التي جاءت داعمة للصورة المقدسية الشعرية.

ومن الدراسات السابقة التي اطلعت عليها بحث للدكتور فاروق مواسي بعنوان (تميم البرغوثي وقصيدة القدس) ، ورغم قلة هذه الدراسات فقد جاء بحثي على حال أرجو من الله أن ينال القبول لدى متلقيه، وما هو إلا جهد متواضع، فإن أجدت فيه، فالفضل لله عز وجل، وإن كان به نقص فمني، فالكمال لله عز وجل.

المبحث الأول:

◄ **أولاً- صورة القدس في قصيدة «في القدس» للشاعر تميم البرغوثي***:

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الأولى:**

مررنا علـــى دار الحبيب فردّنا عن الدار قانون الأعادي وسورُها
فقلت لنفســـي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها
ترى كلّ ما لا تستطيع احتمالَه إذا ما بدت من جانب الدّرب دورها
وما كل نفس حين تلقى حبيبها تُسَـرُّ ولا كلُّ الغيـــاب يضيرها
فإن سرّها قبل الفــراق لقاؤه فليســ بمأمون عليهـــا سرورها
متى تبصر القدس العتيقة مرةً فسوف تراها العين حيث تديرها

حاول الشاعر «تميم البرغوثي» في رائعته هذه أن يظهر تماهياً بين القديم والحديث، من خلال الوقوف على الأطلال على نمط القصيدة العربية التقليدية، وأن يبدأ قصيدته بالنظم على نمط الشعر العمودي على غرار النظم الشعري القديم، ثم ينتقل إلى النظم على طريقة الشعر الحديث (الحر) ، كل ذلك ليتماهى مع موضوع القصيدة، وهو مدينة القدس الضاربة في أعماق التاريخ، الحاضرة بشخصيتها الواقعية، والواقعة تحت الاحتلال.

حاول الشاعر أن يقف على طلل الأحبة المتمثل في مدينة القدس، كعادة الشعراء الذين يقفون على الأطلال، ولكن محاولته هذه لم تتم؛ بسبب قوانين الاحتلال التي تمنع دخول القدس، عندها أخذ يعزي نفسه بأنه –وإن كان ذلك واقعاً– لن يشاهد سوى ما يسوؤه داخل المدينة المقدسة، وما لا يحتمله، بسبب التغييرات الاحتلالية، وسوء المعاملة. وأكمل العزاء عنده ما قاله على سبيل الحكمة:

وما كل نفس حين تلقى حبيبها تسر ولا كل الغياب يضيرها

ثم هو يحاول أن يبقي صورة القدس السابقة في مخيلته قبل أن يفارقها؛ لأنها هي الصورة التي تعجبه ويسر إليها، صورة القدس العتيقة القديمة قبل أن يدنسها الاحتلال.

ولذا فالشاعر يحاول أن يجمع بين صورة القدس الحالية المتغيرة المحتلة التي لا تسره، وصورة القدس القديمة المحافظة على كل ما فيها من قدسية وطهارة وأصالة، وتلك هي التي تسره. والشاعر إذ يركز على الصورة الشعرية في قصيدته هذه؛ فلأنه يعرف الأثر الذي تتركه الصورة في نفس المتلقي، ودورها في توضيح مجريات الأمور في مدينة القدس، فالصورة الشعرية هي السمة المميزة للخطاب الشعري، والحد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر، ذلك بأن كثيراً من مكونات اللغة الشعرية قابله للتغير والتطور، ولكن الصورة تبقى المبدأ الثابت في القول الشعري [١] ، ولهذا نجد تميم البرغوثي يصر على تعدد صوره في هذه القصيدة، وتلوينها بما يتناسب فناً وموضوعاً مع القدس وقضيتها.

أظهر الشاعر الأثر النفسي الذي شعر به جرّاء التصادم مع قانون المنع المعادي، الذي منعه من الاقتراب من ديار الأحبة المقدسة، واستخدم في ذلك حرف (الفاء) الذي جاء للعطف والإتباع[٢] ، أو ربما لإظهار المفاجأة كقوله: (فردَّنا – فقلت – فماذا – فإن – فليس – فسوف) لعله بذلك يوائم بين هول المفاجأة والأثر النفسي الذي انعكس عليه. أو يخفف من شدة وقع الصدمة وهولها التي تفاجأ بها على أسوار القدس.

وليواجه الوضع النفسي الطارئ والمفاجئ، لجأ كذلك إلى أسلوب الالتفات الذي في حقيقته يعتمد على حركة الذهن وانتقالها من معنى إلى معنى [٣] وهو يمثل ظاهرة أسلوبية تعتمد أيضاً على انتهاك النسق اللغوي من صيغة أخرى [٤] . «والالتفات يعد كذلك» من السمات التضليلية التي تأسر وجدان الشاعر، فيلجأ إليها لمداورة القارئ، وتطرية لنشاط السامع» [٥] حيث نوع في الخطاب: «مررنا – فقلت – ترى – بدت – تُسَرُّ – يضيرها – تبصر – تديرها « وفي تنويع الخطاب شدّ لانتباه المتلقي، ولفت لأهمية الموضوع.

ونجده كذلك في هذه اللوحة يلوّن في الأساليب، فيأتي بالأسلوب الخبري في بداية القصيدة، ومنه النفي الذي يعد من أقسام الخبر [٦] وفيه قول الشاعر «لا نستطيع، ما كل، ليس بمأمون»، ويأتي أيضاً بالأسلوب الإنشائي الذي جاء هنا على هيئة الاستفهام، «والاستفهام استخبار، والاستخبار طلب من المخاطب أن يخبرك» [٧] كقول الشاعر «فماذا ترى» أراد الشاعر أن يستخبر ويستوضح ماذا عساه أن يرى في هذه المدينة المقدسة التي تغيرت أحوالها، وقد عمد الشاعر إلى إيجاد إثارات خطابية، كأساليب الطلب من استفهام ونداء وأمر، وما فيه من تكرار لفظي كان يعني أن الشاعر يتعمد إلى حد بعيد استخدام مثل هذه الوسائل الفنية [٨] .

ويلجأ الشاعر إلى التكرار الذي يعرف «بأنه مذهب من مذاهب العرب، لجأوا إليه من أجل التوكيد والإفهام [٩] وقد تنوع التكرار عند الشاعر، فجاء التكرار في الصوت، فقد لوحظ تكراره لصوت أو حرف الراء (٢٥ مرة) ، وصوت الهاء (١٢) مرة، وصوت السين (١١مرة) ، وصوت الدال (١٠مرات) . وصوت الراء لثوي مكرر مجهور [١٠] ، فيه تكرير وترديد يتناغم من الحدث. وصوت الهاء احتكاكي مهموس [١١] ، فيه تنبيه وإثارة للفكر، وعندما جاء في روي البيت في مطلع القصيدة، جاء ليتوحد مع قصيدة أبي يعقوب الخريمي الهائية في رثاء بغداد التي منها قوله:

يــا بؤســ بغــداد دار مملكة   دارت على أهلها دوائرها [١٢]

فالجانب الصوتي للقافية من الناحية الجمالية ترجح وظيفتها الوزنية، أهميتها باعتبار أن القافية تشير إلى ختام بيت الشعر، كما تؤدي إلى تمييز جوانب متعددة من هذه

الوظيفة الدلالية للقافية [١٣] ، وكأن الشاعر دقق في اختيار هذه القافية؛ لأن قصيدته هذه هي رثاء للقدس وأهلها لبيان عظم مصابها، وصوت السين احتكاكي مهموس [١٤] ، فيه ملاءمة مع السين في مفردة «القدس»، والسين حرف صفيري [١٥] فيه تنبيه وإثارة أيضاً، وتكرار صوت الدال فيه قطع في الصوت، وقوة تتناسب مع الراء ومع الجو العام. وتكرار الحرف (الصوت) يعد دعامة من دعامات السياق الموسيقي للعبارة الشعرية، [١٦] ، كما يعد تكرار الحرف أدق ألوان التكرار [١٧] ، أما التكرار في الكلمة، فقد تكررت كل من كلمة (القدس)، و (ترى) ، و (نفس) مرتين، وكلمة (كل) ثلاث مرات، وجاءت كلمة (تسرّ، وسرّها، وسرورها) مكررة على اختلاف الاشتقاق.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثانية:**

في القدس، بائع خضرة من جورجيا برمٌ بزوجته
يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت
في القدس، توراةٌ وكهل جاء من منهاتن العليا
يفقه فتية البولون في أحكامها
في القدسِ شرطي من الأحباش
يغلق شارعاً في السوق،
رشاشٌ على مستوطن لم يبلغ العشرين،
قبعة تحيّي حائط المبكى
وسياح من الإفرنج شُقر لا يرون القدس إطلاقاً
تراهم يأخذون لبعضهم صوراً
مع امرأة تبيع الفجل طول اليومْ
في القدس أسوار من الريحانْ
في القدس متراسٌ من الأسمنتْ
في القدس دبّ الجندُ منتعلين فوق الغيمْ
في القدس صلينا على الأَسفلتْ
في القدس مَنْ في القدس إلا أنتْ. [١٨]

أما صور القدس في اللوحة الثانية، فقد جاءت مركبة من مجموعة من الصور الواقعية المشاهدة داخل المدينة؛ لتشكل في مجموعها الصورة العامة الواقعية لمدينة القدس تحت الاحتلال، فماذا يشاهد في هذه الصورة: صورة لبائع الخضرة من جورجيا، وصورة لرجل (متدين) من منهاتن يعلم الفتية أحكام التوراة، وصورة لشرطي يغلق شارعاً في سوق المدينة، وصورة لرجل مستوطن يحمل رشاشاً لتخويف المسلمين، وصورة آخر يحيي حائط

المبكى بقبعته، وصورة لسياح من الفرنجة لا يهتمون بالقدس، بل بالتقاط بعض الصور مع بائعة للفجل في الساحة، وصورة القدس بأسوارها كالريحان، وصورة القدس وبها المتاريس والحواجز الإسمنتية الصهيونية، وصورة القدس وبها جنود الاحتلال ينتشرون في كل مكان، وصورة القدس وقد قام المصلون يصلون على الإسفلت في الشارع؛ لأن اليهود منعوا المصلين من الوصول إلى المسجد الأقصى.

هذه الصورة الواقعية للقدس، والتي أظهر فيها الشاعر مختلف شرائح المجتمع، خاصة الشخصيات الاحتلالية، مثل: بائع الخضرة، والمتدين اليهودي، والشرطي، والمستوطن، وحامل الرشاش، والسائحون الفرنجة، والجنود المحتلين، يقابلها شخصيات إسلامية جاءت بيت المقدس للصلاة في المسجد الأقصى؛ فمنعت من الوصول إليه، فصلى الناس على الشارع (على الأسفلت) . ويظهر الشاعر هنا صورة أخرى في مواجهة الصورة البشرية المتحرّكة، وهي صورة مادية تتمثل بصورة القدس بأسوارها التي تنبعث منها رائحة الريحان الزكية، وصورة مادية أخرى، هي للمتاريس التي أقامها الاحتلال، حتى يتمترس خلفها جنوده من أجل قنص أبناء القدس. وقد مثلت الصورة البشرية المتحركة وصورة المتاريس، الواقع الذي طرأ على مدينة القدس من جراء التواجد الاحتلالي اليهودي، ولكن حاول الشاعر أن يستنهض صورة من التراث الأصيل لمدينة القدس، تتمثل بصورة أسوارها التي تنبعث منها رائحة الحضارة التاريخية القديمة، وهي رغم قدمها وعمقها في التاريخ، فإن رائحة الريحان العتيقة الزكية ما زالت تعطر أجواء المدينة، وتذكر بأصالة هذه المدينة وقدسيتها ، وبجذورها الطاهرة التي يجب أن تعود إليها.

وقد أبرز الشاعر أصول هؤلاء اليهود المحتلين، فهم من جنسيات غير عربية وبعيدة عن العرب والعروبة والدين، فهم من بيئات مختلفة في العرق واللغة والفكر والدين والعادات والتقاليد، فهم من جورجيا ومنهاتن، والحبشة، ومن سائر بلاد الإفرنج، جاءوا إلى فلسطين والقدس، يوحدهم رشاش يحمله مستوطن، أو جندي يتربص خلف متاريس الإسمنت لقنص الآخر الفلسطيني، أو ليطرده ويهجره ويقيم مكانه. إذن هذه صورة المجتمع (الخليط) اليهودي الذي احتل مدينة القدس، التي ما زالت تظللها أسوار الريحان العتيقة كدليل على عزتها وشموخها وإبائها.

ووسط هذه الأخلاط، حاول الشاعر أن يبث في هذه اللوحة صوراً من التكرار؛ لتتلاءم مع الجو العام لهذه الصورة؛ ولتعمل على تثبيت الهوية القدسية، والشخصية المقدسية، ولتبين مدى أهمية الشيء المكرر، فقد عمد الشاعر إلى تكرير كلمة «في القدس» تسع مرات، ومرة أخرى لمفردة «القدس». وذلك حتى يظهر أن هذا المزيج السكاني أصبح يعيش داخل القدس، ولكن القدس مهما طال الزمن، فإن رائحة الريحان ستبعث في النفوس المؤمنة روح الجهاد والنضال، لإزالة هذه القبعات الضالة، وتحل مكانها عمائم الإيمان.

ونجد الشاعر يكثر في هذه اللوحة من صوتي التاء والشين، فالتاء حرف مهموس انفجاري [١٩] يحاول الشاعر أن يتكئ عليه في مناطق متعددة من المفردة، ففي أولها مثل: «توراة، تراهم...» وفي وسطها مثل: «فتية، متراس...» وفي آخرها مثل: «البيت، قبعة، أنت...» وتركيز الشاعر على هذا الحرف كأنه يركز على حجم المعاناة التي يعيشها أبناء القدس، وإظهار مدى التغيير الذي طرأ على المدينة المقدسة. والشين حرف تفشي وانتشار، احتكاكي مهموس (نفسه) يتقاطع مع تفشي المحتل وسطوته على الشعب الفلسطيني الجريح، ويتوحد مع ممارسات المحتل المنتشرة في كل مكان، في القدس وخارجها.

ويلجأ الشاعر إلى إحلال عدد من صيغ جمع التكسير داخل هذه اللوحة (فتية، بأحكام، الأحباش، الإفرنج، صور، الساحات، أسوار، جند) ليتناسب ذلك مع الجموع والاختلاط لليهود والمحتلين، وكأن الشاعر يحاول أن يظهر صورة الجمع في السكان والمجتمع، وفي الأصول والأمكنة، وفي الأفكار والمهن.

ويتنوع الخطاب متركزاً بين الغيبة والمخاطب، الغيبة موجهة للمحتل: البائع، والتوراة، والشرطي، والسائح، والجندي، والمستوطن، والمخاطب «تراهم يأخذون...» موجه للشخص الذي جرده الشاعر، ليراقب الأحوال وسير الأمور في المدينة، وقد جاء هذا النوع لمرة واحدة، وكذلك انفرد المتكلم أيضاً لمرة واحدة، عندما جاءت صيغة المتكلم الدالة على الجمع الخاصة بالصلاة من خلال قوله: «في القدس صلينا على الإسفلت».

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثالثة:**

وتلفتَ التاريخ لي مبتسماً
أظننت حقاً أن عينك سوف تخطهم،
وتبصر غيرهم
ها هم أمامك،
متنُ نصٍّ أنت حاشية عليه وهامش
أحسبتَ أن زيارةً ستُزيح عن وجه المدينة يا بنيّ
حجابَ واقعِها السميك لكي ترى فيها هواك
في القدس كل فتى سواك
وهي الغزالة في المدى، حكم الزمان ببينها
ما زلتَ تركض إثْرَها مذ وَدّعَتْك بعينها
رفقاً بنفسك ساعةً إني أراك وهَنْتْ
في القدسِ من في القدسِ إلا أنت [٢٠]

لجأ شاعرنا في هذه اللوحة إلى أسلوب التشخيص، فقد شخص التاريخ، وجعله قبيله المحاور له، ولم يكتف منه التلفت، بل تعداه إلى التبسم، والتبسم هنا ربما حمل في ثوبه السخرية، بل الدهشة والاستغراب من الشاعر المقابل له، أو ربما جاء تبسمه من باب بث روح التهدئة والطمأنينة في قلب الشاعر اللاهث خلف غزالته، التي غيبها الاحتلال خلف قضبانه، أو الباحث عن نظرة صوب القدس يخفف بها من وطأة الشوق للمدينة المقدسة.

ومشهد الصورة الحواري بين شخصيتين، الشخصية الأولى جرّدها الشاعر وشخّصها للتاريخ المتلفت المبتسم، والشخصية الأخرى للشاعر ذاته وهو المتلقي والمخاطب والمستمع لما يتحدث به التاريخ له، أو يخاطبه به. وقد حاول الشاعر أن يتحدث عن نفسه وقضيته، وعن قدسه، من خلال شخصية التاريخ، وجعل من نفسه تلك الشخصية المستمعة التي تجيد فن الاستماع. وتظهر الصورة شخصية التاريخ وهو ينهال بالأسئلة على الشاعر، على « **في القدس من في القدس إلا أنت** ». فيتساءل التاريخ أسئلة استفهامية تحمل خلالها الإخبار بالوقائع الماثلة على أرض القدس، وبالإنكار الذاتي لجهل الشاعر بهذا الواقع، وكأن التاريخ يحمل الشاعر مسؤولية جهله بهذه الحقائق.

والشاعر (التاريخ) من خلال تساؤلاته يظهر الواقع الذي تعيشه المدينة المقدسة، فمظاهر الاحتلال منتشرة في كل مكان، وكذلك شخوصهم، فأينما تنظر ستقع عينك عليهم، فهم يشكلون الحقائق المهمة في القدس، فما أنت إلا كحاشية أو هامش في متن نص كله لهم. ثم يردف الشاعر (التاريخ) بمرادفة لِـ (أظننت) بـ (أحسبت) أن زيارتك هذه ستغير من الواقع المتراكم عبر عقود طويلة شيئاً؟ « ويشير النسق التكراري لعناصر الجمل الاستفهامية، التي تعمل على ربط السياق الشعري، إلى اعتبار الاستفهام أداة فاعلة، تشكل أساس البنية الدلالية للنص » [٢١] ثم يصور (التاريخ) القدس كأنها غزالة حكم الزمان بأن تبقى حبيسة تحت سيطرة الاحتلال، لا تستطيع أن تصل إليها أو تراها. لينهي حديثه مع محاوره بعد أن رآه قد وهن وتعب، بأن قدم له نصيحة مفادها: أن يرفق بنفسه ليستريح من الهم والغم والتعب، الذي أصابه جراء الركض أو البحث أو الرؤية لمدينة القدس.لقد حاول الشاعر– رغم وجود أسلوب الالتفات – أن يركز في صورته هذه، في لوحته هذه، على أسلوب المخاطب من خلال ركيزيته تاء المخاطب المتصلة بالأفعال، أو كاف الخطاب المتصلة بالأسماء، وإن لجأ أخيراً إلى ضمير المخاطب المنفصل (أنت) . وهذا الأسلوب، وإن أظهره الشاعر أنه هو المقصود المباشر منه، لكنه في الحقيقة قصد كل فرد عربي أو مسلم، فلسطيني أو غيره، لأن عليهم، ومن واجبهم أن يعرفوا كل ما يدور في القدس، من تغييرات، أو تبديل للملامح، أو اعتداءات...

والسطر الشعري الذي بدأ به الشاعر لوحته هذه «وتلفت التاريخ لي مبتسماً» يحمل في طياته ما يسمى بالمفارقة، التي هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر (٢٢) ، فالشاعر لم يقصد التبسم الحقيقي للتاريخ الذي ينبع من السرور والفرح، ولكنه قصد منه السخرية والاستهزاء بهذا الشاعر الذي لم يعرف إلى الآن حقيقة الوضع في القدس، وكيف تغير بمجيء الاحتلال، ولهذا فإن الأسلوب الساخر مثلاً يقتضي وجود حدث، أو موضوع، أو وصف يفيض بالمفارقة والتقابل والسخرية، الأمر الذي يجعل الحدث والأسلوب عنصرين ملتحمين متشابكين متناوبين في تشكيل النص الأدبي لغة وفكراً» (٢٣) .

أما عندما قال الشاعر «وهي الغزالة في المدى...» فإن الشاعر هنا استخدم الرمز الذي هو وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية، أتى به الشاعر هنا كنوع من التداعي الحر للمعاني. ورغبة منه في إجهاد المتلقي في تحليل هذا الرمز (٢٤) ، فغزالة الشاعر تميم البرغوثي رمز بها للقدس التي فرّت من أيدي العرب، الذين رفضوا أن يدافعوا عنها، وفارقتهم إلى أناس يرفضون إعادتها إلى أصحابها.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الرابعة:**

يا كاتبَ التاريخ مهلاً،
فالمدينةُ دهرُها دهرانِ
دهرٌ أجنبي مطمئنٌّ لا يغيرُ خطوَه
وكأنه يمشي خلال النومْ
وهناك دهر كامنٌ متلثمٌ
يمشي بلا صوت حِذار القومْ (٢٥)

يبدأ الشاعر في هذه اللوحة بأسلوب النداء، وأسلوب النداء عادة يثير النفس ويوجهها نحو المنادى، ويحدده الشاعر بأنه كاتب التاريخ، ويطلب منه التمهل والتروي، وعدم التسرع في تسجيل الأحداث، فصورة القدس تعيش زمنين وواقعين في آن واحد، الأول يمثل المحتل الذي يبدو بأنه مطمئن لا يتغير، ولكن هذا لا يحول الأمور إلى واقع، فهي أضغاث أحلام فيما يراه النائم، لأن الزمن الآخر، والواقع الثاني الحقيقي للصورة يتمثل في أبناء فلسطين الصامدين، فهم حذرون متلثمون يحذرون الأعداء ويرقبونهم، ولكن إلى حين، وإلى أن يأتي الوقت المناسب. ولكن، ولماذا في اللوحة السابقة أظهر الشاعر (التاريخ) المحاور الرئيس للآخر الفلسطيني؟ ولماذا هنا يوجه الشاعر نداءه لكاتب التاريخ، وليس للتاريخ نفسه؟

إن الشاعر أظهر التاريخ في اللوحة الأولى بأنه شخصية حوارية، تتحدث عن واقع سطره كاتب التاريخ، وكأنه أصبح حقيقة وواقعاً. وفي هذه اللوحة يحاول الشاعر أنً يخاطب الكاتب الذي كتب التاريخ، ويطلب منه التمهل والتروي، حتى لا يكتب حقائق مزيفة، تتحول إلى تاريخ مكتوب وكأن الأمر قد انتهى، فلذلك عمل الشاعر على تنبيه كاتب التاريخ لهذا الأمر، وبأن الأمر ليس كما كتب سابقاً، بأن القدس أصبحت يهودية بأسواقها ومتسوقيها، وكل ما فيها ومن فيها. فما زال في القدس أصحابها يعملون بحذر وصمت من أجل اليوم الموعود، والانتقام من العدو اللدود الذي لا يرحم.

وقد كرر الشاعر (يا كاتب التاريخ) في اللوحة الرابعة عشرة وهذا ما سنشير إليه في حينه، ولكن يظهر لنا من مخاطبة الشاعر للتاريخ، والطلب منه التوقف عن الكتابة، بل التمهل والتروي، ما يدل على أنه يحاول أن يبين للآخرين، أو للذين صدّقوا كذب اليهود بتزييف حقائق القدس. وحقائق التاريخ، بأنها أرضهم، وأرض الميعاد، أراد الشاعر أن ينبه لخطورة هذا الكذب ووضوح زيف ادعائهم، فالقدس هي أرض الإسراء والمعراج، وستبقى أرض السلام والإسلام إلى قيام الساعة.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الخامسة:**

والقدسُ تعرف نفسها،
فاسأل هناك، الخلق يدلُلْكَ الجميعُ
فكل شيء في المدينة
ذو لسان، حين تسألُه، يبينْ (٢٦)

أراد الشاعر في هذه اللوحة الصغيرة أن يثبت أن صورة القدس وتاريخها، وكل ما فيها هو فلسطيني عربي، ودليل الشاعر على فلسطينية القدس وعروبتها وقدسيتها، السؤال لكل الموجودات داخل القدس، فكل ما في القدس له لسان ينطق بأصل هذه المدينة وما تحتويه. والشاعر من خلال هذه الصورة يحاول أن يظهر عراقة القدس، وبأن فلسطينيتها وعروبتها متجذرة في التاريخ قبل اليهود، وقبل أن يعرف الناس اليهود. فكل ما في القدس وإن لم ينطق، يدل مظهره على عراقة هذه المدينة المقدسة، وأن لا علاقة لليهود بها.

وقد جاءت هذه اللوحة مكملة للوحة السابقة بحقيقة القدس وواقعها العربي الفلسطيني، مهما حاول اليهود طمس الهوية الفلسطينية فستبقى القدس بكل ما فيها تشهد على الواقع والحقيقة بأنها عربية إسلامية.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة السادسة:**

في القدس يزداد الهلال تقوساً
مثل الجنين
حدْباً على أشباهه فوق القباب
تطورت ما بينهم عبر السنين
علاقة الأب بالبنينْ (٢٧)

حاول الشاعر في هذه الصورة الصغيرة، من خلال هذه اللوحة السريعة الخاطفة، أن يظهر حجم المعاناة التي يعيشها أبناء القدس، فجعل الهلال الحقيقي يتماهى بضعفه وتقوسه، مع أشباهه فوق القباب والمآذن، ليتوحد الاثنان في إظهار الظلمة والشدة التي تعم الساكنين حول هذه القباب والمآذن، وكأن هذه الأمور الصعبة تشتد على أصحاب الهلال من المسلمين، وأنهم هم المقصودون أكثر من غيرهم من إجراءات الاحتلال الظالمة، ونظراً لطول العهد بهذه الحال، ومرور عدة عقود على هذه الحياة الظالمة، فقد تطورت العلاقة بين الهلال وأتباعه حتى أصبحت كعلاقة الآباء بأبنائهم.

وجرت العادة أن يتفاءل المسلمون بظهور الهلال، فهو دلالة مجيء شهر جديد، وهو دلالة يستبشر منها المسلمون بقدوم شهر رمضان، وعيد الفطر وعيد الأضحى، وهو كذلك بداية لظهور القمر (البدر) الذي ينير السماء ويبدد الظلمة، ولكن الشاعر في صورته هذه، عمل على إظهار أن العدو المحتل، وما قام به من إجراءات حولت التفاؤل إلى تشاؤم، وحولت الفرح إلى حزن، والأمل إلى سراب، والنور إلى ظلمة. ولكن تطور هذه العلاقة بين المسلمين وهلالهم، دليل تفاؤل بأن الوحدة، والتوحد، والالتحام بين جميع فئات الشعب المسلم في القدس، سيعمل على تغيير الواقع بإذن الله، ويتحول الهلال إلى بدر..

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة السابعة:**

في القدس أبنيةٌ حجارتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن
في القدس تعريف الجمال مثمن الأضلاع أزرق،
فوقه، يا دام عِزُّك، قبةٌ ذهبيةٌ،
تبدو برأيي، مثل مرآة محدبة
ترى وجه السماء ملخصاً فيها
تدللُها وتدنيها
توزعها كأكياس المعونة في الحصار
لمستحقيها

إذا ما أمة من بعد خطبة جمعةٍ
مدّت بأيديها
وفي القدس السماء تفرقت في الناس
تحمينا ونحميها
ونحملها على أكتافنا حملاً
إذا جارت على أقمارها الأزمان (٢٨)

في اللوحة السابقة يقدم الشاعر تميم البرغوثي صورة مشرقة لرمز الجمال والإتقان والروعة الهندسية، لقبة الصخرة المشرفة، حيث ثمانية أضلاع ترتكز عليها قبة ذهبية تظهر كأنها مرآة محدبة، تعكس في داخلها وجه السماء بما فيه من عناصر الجمال، ولكن هذا الجمال لم يكتمل جماله بسبب الحصار، ومنغصات إجراءات الاحتلال، التي يشعر بها الناس، وخاصة المصلون يوم الجمعة، عندما يريدون الحضور لأداء الصلاة في المسجد الأقصى، أو عندما يتفرقون بعد صلاة الجمعة، حيث يتعرضون لإجراءات الاحتلال واعتداءاته، التي لا يكاد يفلت أحد منها. ولكن هذه القبة الجميلة التي ملأت قلوب الناس في القدس، وبما فيها ولها من مكانة قدسية في نفوس المسلمين، يعلن الشاعر بأننا سنقدم لها الحماية الكاملة، وسنحملها فوق أكتافنا، ونفديها بأنفسنا إذا جار الزمان عليها.

وقد حاول الشاعر أن يظهر قدسية حجارة مدينة القدس وأبنيتها، بأنها كلها لها دلالات تشير إلى الديانة المسيحية أو الإسلامية، التي استمرت وتستمر عراقتها عبر القرون وإلى الآن، فمهما حاول اليهود تغيير واقعها، أو جار عليها الزمان من هدم وحفريات وأنفاق، فستبقى هذه الحجارة، وتلك الأبنية شاهدة على أصالتها وحقيقتها. والشاعر في هذه الصورة يحاول أن يلوّن صورته بألوان لامعة ناعمة، فجاء بالأزرق والذهبي، وصفاء اللون المنعكس للسماء في المرآة المحدبة، وتدفق الألوان يؤدي إلى تدفق المعاني، فالألوان تتعدد حسب تنوع الدلالات والإيحاءات. (٢٩)

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثامنة:**

في القدس أعمدةُ الرخام الداكناتُ
كأنَّ تعريق الرّخام دخانْ
ونوافذٌ تعلو المساَجد والكنائس،
أمسكتْ بيد الصُّباحِ تريه كيف النقش بالألوان،
وَهْوَ يقول: «لا بل هَكذا»،

فتقول: «لا بل هكذا»،
حتى إذا طال الخلافُ تقاسما
فالصبحُ حرٌّ خارج العتبات لكنْ
إن أراد دخولها
فعليه أن يرضَى بحكم نوافذِ الرّحمنْ (٣٠)

تكشف صورة القدس في هذه اللوحة عن واقع المدينة المقدسة، فالشاعر، وإن حاول أن يظهر أعمدة الرخام المنتشرة هنا وهناك في أبنية المدينة، بأنها رغم دكنتها وتغير لونها مع مرور الزمن، إلا أننا نرى فيها أصالة المدينة وعراقتها، وتاريخها العربي والإسلامي، حتى ولو كانت الدكنة لا تعجب الاحتلال، إلا أننا نحن نجد فيها أصالة كنعان وعراقة يبوس، ويعمل الشاعر على إجراء حوار بين المحتل وأهل المدينة المقدسة، مثّل المحتل تشخيصه لنوافذ تعلو المساجد والكنائس، وهي فتحات يطل منها المحتل لمراقبة المدينة وسكانها والتحكم فيهم، ومثّل أهل المدينة تجريده وتشخيصه للصُّباح، الذي حاول أن يتحرى حقيقة ما يجري أو يتعرف على ما طرأ على هذه المدينة المقدسة.

وتقوم النوافذ بالإمساك بيد الصُّباح لتريه التغييرات التي حصلت في المدينة، وما طرأ من نقوش وألوان، ويتحول الأمر إلى خلاف من خلال الحوار، بأن كلاً منها يحاول إقناع الآخر بأن رأيه هو الصواب، وبأن هذا المَعْلَم يدل على كذا... وبعد الجدال، يخرج الصبح (أهل المدينة) خارج الأسوار، ولا يسمح له بتعدية العتبات والدخول، إلا بعد أن ينال الإذن، أو يحصل على التصريح من النوافذ (المحتل) بالدخول. وكأن الشاعر يريد أن يوصل رسالة بأن كل ما في المدينة قد تغير، والتغيير شمل البنايات والأمكنة، والمعالم، والناس، وأن كل ما فيها خاضع لسلطة المحتل، بل ولرأي المحتل، فهو يتحكم في مجريات الأمور كيفما يشاء.

والشاعر في هذه الصورة جعل النص مفتوحاً على بعض التأويلات التي هيأها النظام السيميائي للغته الشعرية، أو فلنقل بسبب الفجوة بين النظام المعياري المألوف، والنظام الشعري الذي جاء عليه نص هذه اللوحة (٣١) .

فعندما قال الشاعر: «ونوافذ تعلو المساجد والكنائس» ماذا قصد بكلمة النوافذ؟ وعلام تدل هذه الكلمة؟ هل قصد بها مناطق المراقبة للمحتل؟ كما أوّلنا سابقاً. ثم هذه النوافذ – (أو من بداخلها) – أمسكت بيد «الصُّباح» وهو (شعلة القنديل) (٣٢) ، لتريه «كيف النقش بالألوان»، هل قصد الشاعر بالصَّباح الصُّبْح؟ ، وما المقصود بالنقش بالألوان؟ ولم حصل الجدال بينهما فيما بعد؟ ونجد الشاعر يسند كلمة «يد» إلى غير ما تسند إليه في

العادة، فهو أسندها إلى «الصُّباح» (شعلة القنديل) وهل لشعلة القنديل يد؟ فالشاعر هنا أوقع المتلقي في إشكالية غرابة الإسناد، وهو معطى لم تألفه الذاكرة ويؤدي إلى قائمة من التوقعات [٣٣] .

ثم نجد بعد الخلاف أن الصبح خارج العتبات وخلف الباب، فكيف صار الصبح كذلك؟ ، وهل الصُّباح هو الصبح؟ أو تحول إلى صبح؟ أو غير ذلك؟ من ذلك ترى أن الانزياح بين أطراف الإسناد خلق إشكالية تأويلية، تزامنت مع الانتقال المفاجئ وغير المتوقع على مستوى الخطاب الشعري، أدى إلى عائق تأويلي آخر، بين ما بعد السطر الشعري «حتى إذا طال الخلاف تقاسما» مع ما قبله.

ولكن ربما نجد في الصُّباح»، و»الصبح» تقارباً في الدلالة والمعنى، فقد أظهر القدماء في معاجمهم دلالات لألفاظ وتفسيرها، وفيها ذكر المرادف أو شبهه، أو ما يقرب منه [٣٤] ، فالصُّباح هو شعلة القنديل، وفيها نور وإضاءة، وكذلك الصبح فيه نور وإضاءة، ولذا فإن المصطلحات المتقاربة في المعنى يمكن تفسيرها على أساس الترادف [٣٥] أو حتى المتقاربة في اللفظ، الشرط في ذلك أن تتشكل وأن تنظم في سياق له دلالته ومعناه. [٣٦]

ولهذا فإننا قد نبقى هذا الانقطاع في النص ظاهرياً، إذا حاولنا الربط وتحقيق التجانس الداخلي بين مكونات النص، كما أوضحناه عند تعليقنا على الصورة بعد نص هذه اللوحة مباشرة،أو عند بيان التقارب في الدلالة والمعنى بين «الصُّباح» و«الصُّبح».

ويعمل الشاعر على إدخال أسلوب الشرط في قوله «حتى طال الخلاف تقاسما» فهو رتب على فعل الشرط إلحاح طول مدة الخلاف، ورتب على فعل الجزاء تقاسم ما كانا فيه يختلفان، وكذلك الأمر في قوله «إن أرادوا دخولها، فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرّحمن»، وهذا الأسلوب يشير إلى دقة النظم وتلاحم أجزائه. [٣٧]

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة التاسعة:**

في القدس مدرسةٌ لمملوك أتى مما وراءَ النهر،
باعوه بسوق نخاسةٍ في أصفهانَ
لتاجر من أهل بغدادٍ أتى حلباً
فخاف أميرُها من زرقةٍ في عينهِ اليُسرى،
فأعطاه لقافلة أتت مصراً،
فأصبح بعد بضعِ سنين غلاّبَ المغولِ
وصاحبَ السلطانْ [٣٨]

يتحدث الشاعر في صورة القدس التاسعة في هذه اللوحة، عن مدرسة خاصة بالمماليك، (بل هي في الواقع مدارس عدة أنشأها المماليك منها: المدرسة السلامية، والوجيهية، والتنكزية، والقادرية، والحسينية، وغيرها) [٣٩] . وتركز حديثه على أحد المماليك، ولعله الظاهر بيبرس، فمن ناحية أصوله فهو مما وراء النهر، بيع في سوق النخاسة في أصفهان، ثم وصل مصر، واستلم السلطة وأصبح حاكم المسلمين في مصر، وقاد جيشاً مع المملوك قطز وانتصر على المغول في معركة عين جالوت، وأخذ يطاردهم حتى أجلاهم عن بلاد المسلمين وكان يتردد على القدس وابتنى له مدرسة ما زالت قائمة إلى الآن، وهي شاهدة على حكم المسلمين أيام المماليك للقدس، وعلى أن القدس أرض إسلامية بكل ما فيها.

ولكن لمَ أسهب الشاعر الحديث عن هذا المملوك؟ ، وكان باستطاعته أن يذكر اسمه فقط ويعرف به، لَعل الشاعر قصد من ذلك أن يعرّف الآخر الإسرائيلي، الذي ينكر التاريخ ويعمل على تزييف الوقائع، بأن تاريخنا واضح ومعروف لا لبس فيه في هذه المدينة المقدسة، وأن تاريخكم مزيف لا حقيقة له، ولا أثر يدل عليه، وأن المماليك المسلمين كانوا من بين المسلمين الذين كانت القدس تحت حمايتهم وحكمهم، وأنهم تركوا آثارهم الواضحة فيها.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة العاشرة:**

في القدس رائحة تلخص بابلاً والهندَ في دكان عطارٍ
بخان الزيتْ
واللهِ رائحةٌ لها لغةٌ ستفهمُها إذا أصغيتْ
وتقول لي
إذ يطلقون قنابل الغاز المسيِّل للدموعِ عليَّ:
« **لا تحفل بهم** »
وتفوح من بعد انحسار الغاز، وهي تقول لي:
« **أرأيت!** « [٤٠]

يقدم الشاعر في هذه اللوحة، صورة رائعة للقدس، صورة من صور المقاومة للمحتل وإجراءاته، واعتداءاته، في البداية يعمل الشاعر على تقديم مشهد تاريخي منذ مئات، بل آلاف السنين لمدينة القدس، مشهد من بابل والهند، ليذكر بحضارتهم وتجارتهم، وتواجدهم في المدينة المقدسة من خلال مجوداتهم في دكاكين العطارين في خان الزيت، حيث تنبعث رائحة من دكان العطار تستطيع أن تقاوم إجراءات واعتداءات المحتل.

ويشخص الشاعر»الرائحة» إلى إنسان ناطق، وكأن الشاعر لم يصدق بأن هذه «الرائحة» لها لغة خاصة، لغة المقاومة، وتقسم له الرائحة بأنها قادرة على فعل شيء، وبخاصة مقاومتها لرائحة الغاز المسيل للدموع الذي يطلقه اليهود على أهل مدينة بيت المقدس، وتخبره بأنه إذا صادف وأطلق اليهود هذه المادة المسيلة للدموع فلا تحفل بهم أو تهتم. وفعلاً، أثبتت هذه الرائحة قدرتها على مقاومة هذه المادة المسيلة للدموع عندما أطلقها المحتل على الفلسطينيين، وإذا بقنابل الغاز لا أثر ولا تأثير لها على الناس. بسبب الرائحة المقاومة التي تنبعث من دكاكين العطارين، ثم تقول له هذه (الرائحة) بهيئة المنتصرة: «أرأيت! «. وكأن الشاعر من خلال سرده لهذه الواقعة يريد أن يثبت أن كل ما في القدس يقاوم المحتل، حتى الروائح التي تصدر عن دكاكين العطارين؛ لأنها تمثل الحقيقة والواقع والصدق والأصالة، لا الزيف والخداع. ويقدم الشاعر الحوار بين «الرائحة» المشخّصة وبين الراوي، بطريقة حوارية قصصية تدل على مقدرة الشاعر، وتمكنه من القص والسرد والنظم.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الحادية عشرة:**

في القدس يرتاح التناقضُ،
والعجائبُ ليس ينكرُها العِبادُ،
كأنها قطع القماش يقلبونَ قديمها وجديدَها،
والمعجزاتُ هناك تُلْمَسُ باليَدَيْنْ (٤١)

ويظهر الشاعر صورة القدس في هذه اللوحة من خلال التناقضات والعجائب التي يعيشها الناس (العباد) في هذه المدينة المقدسة، فلكثرة الأهوال والجرائم التي تعرض لها الناس من هذا المحتل، تحولت حياتهم إلى عجائب وغرائب يلمسها الناس ويعايشونها، بسبب الممارسات الاحتلالية القديمة والجديدة، وكأنها قطع قماش يقلبونها، فيشاهدون قديمها وجديدها، وبذلك يعمل الشاعر على تصوير حجم المآسي والاعتداءات اليهودية، فهي أدّت إلى تناقضات في السلوك والممارسة، وإلى عجائب وغرائب، وإلى معجزات يصعب تصديقها، لدرجة أن هذه الممارسات أصبحت تلمس باليدين، وتحس في واقع الحياة، فلا مجال للتكذيب أو المراوغة أو التشكيك.

إن ارتياح التناقض فيه «تصوير يشف عن قمة المعاناة، وإيحاء في التقرير، وضرب من الانحراف الأسلوبي، الذي يُفْزع إليه للتعبير عن المثير والمدهش وغير العادي « (٤٢) وهذا يتناغم مع هول العجائب والمعجزات التي حلت بالقدس. ولكن « ليس وضوح الأدب يتعارض مع ما قد يضعه الأديب لنفسه من غرض التعمية؛ إذ ينبغي لهذا الغرض نفسه

أن يكون واضحاً، وأن يعرف السامع أو القارئ أن الأديب يرمي إلى جعل كلامه ملبساً؛ ليصل من وراء اللبس إلى أثر أدبي معين « [٤٣] . وكأن الشاعر أراد أن يخبر بأنه رغم كثرة الغرائب والعجائب والمعجزات، التي حدثت في هذه المدينة المقدسة، فقد أدّت إلى شيء من التناقض الذي أصبح لكثرته وانتشاره وحضوره، يشعر بالارتياح، فهو المسيطر على حياة المدينة المقدسة وأجوائها، والشاعر هنا يلجأ إلى التعمية من خلال تشخيص النقائض، فهي كالكائن الحي تشعر بالراحة والاطمئنان مثل الكائنات البشرية الحية.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثانية عشرة:**

في القدس لو صافحت شيخاً أو لمست بنايةً
لوجدْتَ منقوشاً على كفيكَ نص قصيدةٍ
يا ابن الكرام أو اثنتينْ [٤٤]

أما صورة القدس في هذه اللوحة الخاطفة فقد تمثلت من خلال: مصافحتك لشيخ مقدسي، أو ملامسة بناية مقدسية، فإنك ستجد أن قصيدة قد نقشت على يديك – وربما أكثر من قصيدة – كتب فيها: يا ابن الكرام. والشاعر يحاول في هذه اللوحة أن يظهر حقيقة المدينة الصامتة والناطقة، فكلاهما سيتحدث بحقيقة الأمر، ويكشف عن واقع نفسيته، وبأن كليهما وبنص واحد: «يا ابن الكرام». وهي دلالة لفظية تدل على حسن الخلق وقوامة السلوك والحديث.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثالثة عشرة:**

في القدس، رغم تتابع النَّكباتِ،
ريح براءة في الجوِّ، ريح طفولةٍ،
فترى الحمامَ يطيرُ
يعلن دولة في الريحِ بين رصاصتينْ [٤٥]

يظهر البرغوثي في هذه الصورة – وبعد جملة اعتراضية يكشف فيها تتابع النكبات والمصائب على أهل المدينة المقدسة –طائر الحمام في الجو، الذي هو رمز البراءة، أو الطفولة البريئة، ولم يقل الشاعر رمز السلام؛ لأن اليهود قتلوا السلام في أرض السلام، وهذا الحمام الطائر البريء يحاول إقامة دولة في الجو بعيداً عن الاحتلال، ولكن مع ذلك فاليهود لا يسمحون بذلك، فالرصاص يحيط بهذه الدولة – الوهمية – من كل جانب. وهنا نتساءل: هل الرصاصتان تحيطان بالحمام أم بالدولة؟ أم أن الشاعر قصد من الرصاصتين القوسين الصغيرين الدالين على علامتي التنصيص (« ») ، وأن يوضع بدلاً منهما الرصاصتان.

دلالة محاصرة الاحتلال برصاصهم للفلسطينيين وتصرفاتهم وسلوكاتهم وآمالهم، حتى إذا أرادوا أن يفكروا بإقامة دولة لهم فوق الريح، فإنهم لن يسمحوا بذلك.

إن تصريح الشاعر بأن الحمام «يعلن دولة في الريح بين رصاصتين» فيه انزياح عن المعيار وخرق لقانون اللغة (٤٦)، فالحمام لا يعلن، والذي يعلن لا يعلن دولة في الريح، وربما قصد من هذا الإعلان للدولة على سبيل التوهم لا الحقيقة. وكذلك مفردة «رصاصتين» ما جدواها هنا؟ ...، فالشاعر –بناء على ما أسلفنا– أراد أن يحدث فجوة في اللغة والدلالة، من خلال هذا السطر الشعري الذي ينفتح عند المتلقي إلى تأويلات متعددة، تخدم في نهايتها الصورة الشعرية المتخيلة، والتي يأمل الشاعر تحويلها إلى حقيقة وواقع. تتمثل بإقامة الدولة الفلسطينية المستقلة وعاصمتها القدس الشريف.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الرابعة عشرة:**

في القدس تنتظم القبورُ،
كأنهن سطور تاريخِ المدينةِ والكتابُ ترابُها
الكلُّ مرُّوا من هنا
فالقدس تَقْبَلُ مَنْ أتاها كافراً أو مؤمنا
أُمرُرْ بها واقرأ شواهدَها بكل لغاتِ أهل الأرض
فيها الزنجُ والإفرنجُ والقفْجاقُ والصِّقْلابُ والبُشناقُ
والتاتارُ والأتراكُ، أهلُ اللهِ والهُلاّك،
والفقراءُ والمُلاّكُ، والفجارُ والنُّسَّاكُ،
فيها كلُّ مَنْ وطئَ الثَّرى
كانوا الهوامشَ في الكتابِ فأصبحوا نصّ المدينةِ قبلنا
يا كاتبَ التاريخِ ماذا جدَّ فاستثنيتنا
أرأيتها ضاقت علينا وحدنا!
يا شيخُ فلتُعد الكتابةَ والقراءةَ مرةً أخرى
أراك لَحَنَتْ (٤٧)

الصورة قبل الأخيرة من هذه القصيدة جمع فيها الشاعر بين تاريخ هذه المدينة المقدسة وحاضرها، بين التاريخ الحقيقي والواقع المزيف، التاريخ الذي جمع بين الأمم المختلفة التي مرت بالقدس وسكنتها وأقامت فيها، وتركت فيها قبوراً لها، كأنها سطور تاريخ هذه المدينة، والذي مر بها، واستقر فيها من هؤلاء، يُظهر أن هذه المدينة المقدسة تقبل بكل ضيوفها الذين يمرون فيها، فهي «تقبل من أتاها كافراً أو مؤمناً » والشواهد

ماثلة أمامك من الأمم المختلفة التي سكنت هذه المدينة، من الزنج والإفرنج... والأتراك... إلى قوله «فيها كل من وطئ الثرى».ولكننا لا نجد الشاعر يسجل اليهود ضمن هذه الأمم، لأن الشاعر يريد أن يظهر أن لا وجود، ولا تاريخ لليهود في القدس، وإن وجدوا فقد كانوا هامشاً في الكتاب، وإن أصبحوا الآن هم النص ونحن الآن حاشية أو هامش « متن نص أنت حاشية عليه وهامش » [٤٨] . ولكن الواقع المزيف الذي يظهر فيه الاحتلال اليهودي بأنهم أصبحوا هم الأصل وهم النص، لن يدوم هذا الواقع وسيتغير بإذن **الله**، فالطارئ يزول وإن طال الوقت، والأصل يبقى مهما حاول الآخر طمس هويته.

وبعد هذه الصورة التاريخية – التي ما فتئت تتدفق على ذاكرة الشاعر – يكرر الشاعر نداءه لكاتب التاريخ (كما حدث في اللوحة الرابعة) لائماً ومقرعاً له، وسائلاً إياه: «ماذا جدَّ فاستثنيتنا « بعد أن حاول في اللوحة الرابعة أن يذكره بأن المواطن الحقيقي ما زال مقيماً في المدينة وإن بدا متخفياً، وهنا يعنفه الشاعر ويطلب منه إعادة القراءة والكتابة حتى يكتب الصواب والحقيقة؛ لأنه بتصرفه المحرّف للحقيقة، المزيّف للواقع يكون قد وقع في الانحراف واللحن والخطأ. والشاعر في هذه اللوحة يركز على المكان بعمقه التاريخي، ويجعل منه منبعاً لحوارية اللغة، وحوارية الصورة، ومنجماً لتزويد قوة التعبير عن الهوية المقدسة والمصير لأهلها الذين أقاموا فيها عبر التاريخ [٤٩] ، فرغم كل من أقام في القدس من أمم وشعوب إلا أنهم كلهم أصبحوا الهامش المتروك، وغيرهم المحتل، هو الذي أصبح النص الحاضر والمقيم والمسؤول في هذه المدينة المقدسة. ولهذا على كاتب التاريخ أن يعيد النظر.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الخامسة عشرة:**

العين تُغمِضُ، ثم تنظرُ،
سائق السيارةِ الصفراءِ، مالَ بنا شَمالاً
نائياً عن بابها
والقدس صارت خلفنا
والعينُ تبصرُها بمرآةِ اليمين،
تغيرت ألوانُها في الشمس، من قبلِ الغيابْ
إذْ فاجأتني بسمةٌ
لم أدرِ كيف تسللت للوجه
قالت لي وقد أمعنتُ ما أَمعنْتْ
يأيها الباكي وراء السور، أحمقٌ أنت؟
أجننتْ؟

لا تبكِ عينُك أيها المنسيُّ من متن الكتابْ
لا تبكِ عينُك أيها العربيُّ واعلمْ انّهُ
في القدسِ مَنْ في القدسِ لكنْ
لا أري في القدسِ إلا أنتْ (٥٠)

ويختم الشاعر تميم البرغوثي رائعته، بل مطولته في لوحته الأخيرة، بصورة القدس من خلال رؤيته العينية المباشرة، وذلك بعد أن حاول أن يدخل المدينة المقدسة فمنعه قانون الأعادي وسورها من الدخول، فلذلك انحرفت السيارة الصفراء التي يستقلها عن باب المدينة حتى أصبحت القدس خلفه، وإن كان ما زال يتابعها من خلال المرآة الجانبية التي على يمين السيارة، وكأن الشاعر يريد أن يديم النظر إلى القدس حتى آخر لحظات قربه منها وقبل الغياب، وإن تغيرت ألوانها بذهاب النور واقتراب الظلام. وبينما هو في تلك اللحظات إذ به يبتسم ابتسامه مفاجئة، تسللت إلى وجهه، مشخصاً لها بصورة السائل اللائم الناصح، فبعد أن لامته على بكائه خلف سور القدس، نعتته بالحمق والجنون، ونهته عن البكاء؛ لأن اليهود حاولوا مسحه من متن الكتاب، وجعله في الهامش أو الحاشية، كما أشارت اللوحات السابقة. ومع ذلك فهي تواسيه وتشد من أزره. بأنه هو العربي، وبأنه ليس في القدس غيره – وإن وجد في خارج أسوارها – فهو داخلها يعيش من خلال أفكاره، ومن خلال الفلسطيني الآخر المتلثم داخل الأسوار لينقض على الاحتلال في الساعة الموجودة، وتطمئنه بأنها لا ترى في القدس «إلا أنت».

والشاعر إذ حاول أن يودّع القدس بنظراته، لكنه يصرّ على أنه هو العربي الباقي على ترابها، وإن حاول العدو طرده منها؛ لأنه هو المتن وغيره الحاشية أو الهامش. والشاعر، وإن بدأ قصيدته متشائماً ممنوعاً من دخولها، ينهيها بنظرة متفائلة بأنه هو الباقي في المدينة وليس الوافد المحتل، فهو الأصل وابن القدس المتجذر فيها.

من خلال عرضنا لصور اللوحات السابقة في هذه القصيدة، تبين لنا أن الشاعر حرص على تتابع الصورة من أجل الزيادة في التأثير عند المتلقي، وقد كانت الصور مترابطة في مجموعها بحيث يكوّن منها صورة كبرى (٥١) تتجسد فيها المعاناة العظيمة للمدينة المقدسة، وتظهر ممارسات الاحتلال التي تحاول أن تغير من صورة القدس العتيقة والأصيلة في نفوس أبنائها، وهذا ما حاول الشاعر أن يوصله من خلال صوره الشعرية التي تعمل للتعبير عن الأفكار والانفعالات عن طريق الإيحاء قصد التأثير في المتلقي. (٥٢) . ولتعمل هذه الصور الشعرية في مجموعها في هذه القصيدة على تشكيل لوحة فنية كبرى، لو أعطيت لفنان لرسم منها أعظم لوحة لمدينة القدس، بتاريخها وحاضرها، بأسواقها

وبناياتها، بحضارتها وعراقتها، بأناسها أحياء وأمواتا، وبقبة الصخرة، وبإجراءات المحتل، وبأسوارها... لتكوّن في النهاية أعظم لوحة فنية ملونة، أخذت من قصيدة تعدّ من أهم القصائد الشعرية وأعظمها التي قيلت في القدس عبر رحلة الزمن.

◄ ثانياً: صورة القدس في القصائد الأخرى من الديوان:

- ملامح من صورة القدس في اللوحة السادسة عشرة:

صورة القدس في قصيدة "الجليل" التي مطلعها: (٥٣)

يمر بنا اســم المرجِ مرجِ بن عامرٍ　　　فنطرب لاسم المرجِ، مرجِ بن عامرِ

حيث يقول الشاعر فيها:

جليلٌ هو النصُّ ينذر أعداءنا بالزّوالِ،
وسَوْءِ الوجوهِ، ويعْلِمنُا أننا
سنجوس خلال الديار،
هو الوشم في اليد يُحبطُ كلَّ محاولة
للتناسي،
وكالواجب الأبديِّ اللحوح
يطالبنا بالأملْ (٥٤)

ومنها:

وجليلٌ هو الولدُ الناصريُّ الذي
يرتقي كلَّ يوم صليباً
فيحمله، لا أحدٌ من منِها يحملُ الآنَ
صاحبَهُ،
ويسير إلى القدس مستشهداً حافياً (٥٥)

يعود الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته هذه، ومن خلال النص أعلاه إلى القرآن الكريم، وبالذات إلى سورة الإسراء، حيث يقول **الله** عز وجل: ﴿فَإِذَا جَاء وَعْدُ أُولاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَاداً لَّنَا أُوْلِي بَأْس شَدِيد فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِّيَار وَكَانَ وَعْداً مَّفْعُولاً﴾(٥٦) وقوله تعالى: ﴿فَإِذَا جَاء وَعْدُ الآخِرَةِ لِيَسُوؤُواْ وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُواْ الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُواْ مَا عَلَوْاْ تَتْبِيراً ﴾ (٥٧) .

ومن خلال هذا النص القرآني نجد الشاعر البرغوثي يقيم علاقة اقتباسية تناصية مع الآيات القرآنية؛ ليدلل على زوال اليهود، وعلى أن المسلمين سيجوسون خلال ديارهم، ويلحقوا الإساءة والهوان والهزيمة بهم، وأن هذا الأمر هو حقيقة وواقع، وواجب الحدوث كالوشم على اليد لا يتغير، وسنة الله وحكمه وقراره لا يتغير بشأن اليهود الظالمين، وهذا ما يبعث فينا الأمل بقرب النصر والفرج. والشاعر في هذه الصورة ومن خلال هذه اللوحة، يقدم صورة لمصير اليهود في فلسطين عامة، وفي القدس خاصة، بحيث جاءت عناصر هذه الصورة مأخوذة من القرآن الكريم لتظهر المصير المحتوم لليهود. ثم يقدم الشاعر صورة للقدس من خلال صورة سيدنا المسيح – عليه السلام – عندما جاء إلى القدس حافي القدمين للشهادة فيها.

الشاعر في قصيدته هذه، يقدم أيضاً صورة للمشهد الفلسطيني العام، متخذا من الجليل ومرج ابن عامر (الشمال الفلسطيني) مكاناً جغرافياً للحديث عن فلسطين، وكأن الشاعر يريد أن يذكر بأن فلسطين من شمالها إلى جنوبها، ومن بحرها إلى نهرها هي أرض فلسطينية مباركة، فهي أرض الأنبياء، ومهد المسيح – عليه السلام – وقد نجح الشاعر عندما استخدم مفردة (الجليل) ؛ ليبدأ بها كل مقطع شعري لهذه القصيدة بعد أن أسقط منها (أل) التعريف، وليستخدم بعد ذلك دلالتها على العظمة متخذاً معنى (عظيم) ، أو (كبير) القدر من لفظة جليل.

إن في قول الشاعر في الصورة الأولى « وسَوء الوجوه » وقوله « سنجوس خلال الديار » جاء بهما الشاعر من قبيل استحضاره لنص غائب عن النص، وهو نص الآيتين الكريمتين من سورة الإسراء اللتين أوردتهما آنفاً، والاهتمام بالنص الغائب ازداد الاهتمام به في الدراسات النقدية المعاصرة بسبب طبيعة الخطاب الأدبي الجديد. (٥٨) . وبهذا عمد الشاعر إلى النص القرآني ليدلل من خلاله على صحة ما يعتقد به، وهذا النص الغائب (القرآني) ، وإن كان غائباً عن النص الشعري، لكنه حاضر في ذهن الشاعر وفكره.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة السابعة عشرة:**

صورة القدس في قصيدة القهوة التي مطلعها:

صبّي لعمك يا نَوَار القهوةْ
لا تستحي من عمِّك التاريخْ (٥٩)

وفيها يقول:

هلستردُّ أنطاكيةُ الإفرنجَ أم يصلون حتى القدس؟
ما قال الخليفة للمبلغ أنهم وصلوا؟ (٦٠)

يعمد الشاعر في معظم أشعاره إلى التاريخ ليأخذ منه الكثير من معانيه وأفكاره، فإنطاكية، وحتى كلمة (الإفرنج) من المصطلحات أو المسميات التراثية القديمة، وقد جمع بينهما الشاعر، ليقدم من خلالهما صورة استفهامية استحضارية لمرحلة سبقت في التاريخ، فإنطاكية، ربما قصد بها العهد التركي، والإفرنج قصد بها الصليبيين، وفي فترة مضت كانت أنطاكية إمارة صليبية إلى أن تحررت فيما بعد، وفي تلك الفترة احتل الصليبيون القدس، فتساؤله هذا ربما يريد أن يستحضر من صورة الماضي ما حصل للقدس على يد الصليبيين، وما حدث للقدس الآن على يد اليهود، وبتآمر وتخطيط ودعم من الغرب الصليبي. ليقدم صورة القدس تحت الاحتلال اليهودي متماهية مع صورة القدس أيام الاحتلال الصليبي، وكأن التاريخ يعيد نفسه. وفي السطر الشعري الثاني يحاول الشاعر أن يظهر تلكؤ الخليفة، وتباطؤ استجابة الحاكم المسلم لما حل بالقدس عندما وصله الخبر، فماذا فعل الحاكم؟ وماذا عساه أن يقول لمن بلّغه بوصول الأجنبي للقدس؟ ولماذا لا يكون هو أول من يعلم بخبر وصول الأعداء للقدس؟ .

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثامنة عشرة:**

صورة القدس في قصيدة «قبلي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء» والتي مطلعها:

قبّلي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء
قد حملنا منك ما لا يُحتملْ (٦١)

وفيها يقول:

يا سماءْ
أبلغي في ليلةِ الإسراء مَنْ بالمسجد الأقصى يُصَلِّي
من نبيٍّ أو إمامْ
اسمعوا يا مَنْ عليهم صلواتُ اللهِ سربٌ من حمامْ
وأذان في الأعالي يتردّدْ
بينكم من كلَّم الله جهاراً
والذي لم يصلَ ناراً
والذي عن أمره عَمَّرت الجنانُ داراً
والذي يحيا مدى الدهر سراراً
حاضراً أو غائباً يبدد ويَستخفي مراراً
والذي قد أتعب الناس انتظاراً
ليلةَ المعراجِ في المحرابِ من خلف محمدْ (٦٢)

يستلهم الشاعر صورة القدس هذه من التاريخ الديني، حيث يعود الشاعر إلى ليلة الإسراء والمعراج، فيجعل كلمة «ليلة الإسراء» في السطر الأول (بعد كلمة يا سماء) من المشهد لينهيه بكلمة «ليلة المعراج» في السطر الأخير، ويقدم في هذه الصورة لوحة دينية للصلاة في القدس، حيث الأنبياء يصلون خلف النبي محمد– عليه السلام– ، في المسجد الأقصى، ويتردد صدى الأذان في ربى القدس والأعالي، ولعله كذلك يستحضر صورة المسيح– عليه السلام– الذي هو في حقيقته ما زال حياً، وإن غاب أو استخفى عن المشهد البصري للناس، لكنه سيأتي يوماً ويكون من خلف « محمد « وأتباعه.

ونجد الشاعر ينجح في ربط مطلع المقطع مع نهايته من خلال تكراره كلمة «ليلة» التي أضافها في البداية إلى «الإسراء» وفي النهاية إلى «المعراج»، ويعد الجرجاني التكرار «من معاني النحو التي تبث في النظم (الكلام) الانسجام والاتساق والتناسق» [٦٣] وهذا يؤدي إلى الربط في المعنى والدلالة بين المقطع والنهاية؛ ليظهر وكأنه وحدة واحدة متماسكة. ويظهر المشهد التكرار في هذه اللوحة لقوافي الأسطر الشعرية (را) وكأن الشاعر عقد تناصاً مع الفواصل القرآنية لسورة نوح، ليحدث الشاعر نوعاً من التمازج بين النغمة الموسيقية للقافية الشعرية، والفاصلة القرآنية للآيات الكريمة من هذه السورة (آية: ٨، ٩) ودلالة الكلمات والأحداث الواردة في هذه الصورة الشعرية.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة التاسعة عشرة:**

صورة القدس في قصيدة «خط على القبر المؤقت» والتي مطلعها:

جمــوع كلٌ مــن فيهــا وحيــدُ ووحشتُهــا تزيــد إذا تزيــدُ
وكلٌ فوقَــه غيــمٌ بخيــلٌ وكلٌ تحتــه أرضٌ تميــدُ [٦٤]

ومنها :

سأحملُ كيساً من الصٌوف،
وأمرٌ به على الناس كالشحاذين،
يضع كلٌ منهم فيه شيئاً [٦٥]

وفيها:

سؤالَ الصَّحفيِّ، «إلى أين تذهبون من هنا؟»،
والجوابُ «إلى القُدْسْ»
أضعُ القدسَ في الكيسْ،

الحروفَ الثلاثةْ،

وآلافَ السنينْ،

ماضي المدينةِ صدىً حول حاضرِها، (٦٦)

وفيها:

إذا وضعت أمٌّ طفلَها في القدسِ

تلقاها ملائكةٌ وجنودْ،

وغابت عنها سيارةُ الإسعافِ،

وطاقم التمريضْ،

ماضي المدينةِ صدى، (٦٧)

يعمل الشاعر تميم البرغوثي على تقديم صورتين تشاؤميتين للقدس في هذه اللوحة، ففي المشهد الأول، يحمل الشاعر في هذه القصيدة كيساً من الصوف، يجمع فيه من الناس ما يريدون أن يضعوه فيه، ومن بين ما وضعه: «سؤالَ الصحفي» عندما سأل «إلى أين تذهبون من هنا؟؟» وقد وضعه الشاعر بين علامتي تنصيص؛ ليشعر المتلقي أن هذا الكلام ليس من عنده، بل مأخوذ من غيره. ويجاب الصحفي السائل: إلى القدس، فيضع القدس في الكيس مع ما وضع. يضع الحروف الثلاثة المكونة للقدس (ق د س) ، ومع تاريخ طويل يمتد لآلاف السنين.

ثم في مشهد آخر في نفس القصيدة يقدم صورة تشاؤمية أخرى للقدس، ولكن هذه المرة لامرأة تنجب طفلاً في القدس. شأنها في ذلك شأن كثير من النساء الفلسطينيات اللواتي ولدن على الحواجز، دون أن يتمكنّ من الوصول إلى المستشفيات. ولكن ماذا قصد الشاعر بالملائكة والجنود؟ وهنا يبرز دور المتلقي، ونظرية التلقي التي أرسى دعائها «ياوس» و «إيزر» والتي أعطت المتلقي دوراً في تأويل العمل الفني وتحليل أبعاده(٦٨) ولذلك نقول: هل الملائكة هي الممرضات؟ فهن يلقبن بملائكة الرحمة، وإن كنّ هنّ المقصودات فلم أتبع الشاعر الملائكة بالجنود؟ ومن هم الجنود؟ هل هم جنود الاحتلال؟ الذين منعوا الإسعاف من الوصول إليها، وإن كانوا كذلك فلم جمعهم مع الملائكة؟ وهل قصد بالملائكة ملائكة الموت؟ كل هذه التساؤلات لها وجاهتها في تأويل النص، ولكن مع كل ذلك، وكما ذكرت، فإن هذه الصورة تكررت في القدس وفي مدن الضفة الفلسطينية وقراها كثيراً، فمشهد الأم التي تلد قبل أن تصل إلى المستشفى مشهد متكرر على الساحة الفلسطينية في أيام الانتفاضة وغيرها، إذ كم من امرأة ولدت على الحواجز العسكرية آناء الليل وأطراف

النهار، دون أن يحرك ذلك الضمائر التي تدعي الحياة والوعي والحرية والمسؤولية في العالم العربي، أو الإسلامي أو الغربي، إلا من رحم الله.

المبحث الثاني:

◄ «ظواهر أسلوبية وفنية وبديعية في إطار الصورة الشعرية»

- **التلقي والتأويل:**

استكمالاً لما تحدثت به عن التلقي والتأويل، فإنني أرى أن القراءة التأويلية تشكل «في نظر المتلقي استراتيجيه للاختلاف والمغايرة، بقدر ما تتيح إنتاج معنى مختلف، أو ممارسة للفكر بطريقة مغايرة، ولأن التأويل هو كذلك فإنه يتيح للمؤول المتلقي أن يخترق الحواجز بين الأنا والآخر، وأن يصل الأزمنة المتباعدة بعضها ببعض» [٦٩]، ولا يمكن «للمتلقي أن يستنفد خصوصية الإبداع، كما أن عمل المتلقي ليس تقرير ما إذا كان المبدع قد قال الحقيقة أو انحرف بها، لأن نقد المتلقي هو فاعلية شكلية تهدف إلى تحديد المعنى المحتمل» [٧٠].

لقد أظهر الشاعر تميم البرغوثي في لوحاته لشعرية الفنية مناطق تأويلية متعددة، كما في اللوحتين الثانية والثالثة– على سبيل المثال:

اللوحة	النص الذي يحتاج إلى تأويل:
٢	في القدس أسوار من الريحانْ
	في القدس دبّ الجندُ منتعلين فوق الغيمْ
	في القدس مَنْ في القدس إلا أنتْ: تكررت في ٢+٣+١٥
٣	وتلفتَ التاريخ لي مبتسماً
	متنُ نصٍّ أنت حاشية عليه وهامش
	حجابَ واقعها السميك
	وهي الغزالة في المدى

هذه المناطق التأويلية التي تحتاج من المتلقي لشعر تميم البرغوثي أن يوجد لها تأويلات محتملة ومنطقية، وإن كان بعضها يؤدي دور التعمية أو الغموض في النص، لكنها: في مجملها تفتح أمام المتلقي بوابات مضيئة على النص، تنفذ إليه بإشعاعات تفاعلية مع النص؛ لتقلص من مسافة التوتر التي قد تظهر في بعض هذه المناطق.

مناطق التأويل هذه، وإن وقفت على بعضها أثناء عرض صور القدس في اللوحات الفنية، إلا أن ما تبقى منها يحتاج إلى سبر غورها، والوقوف على مدلولاتها ومعانيها التي

قد تخرج إليها؛ لأنها كلها تزيد الصورة الفنية جمالاً وبهاء ورونقاً، ولكنني أكتفي بما وقفت عليه منها، وأترك الوقوف على ما تبقى منها إلى قابل الأيام؛ لأنها تحتاج وحدها إلى دراسة مستقلة.

- **العنوان**:

جعل الشاعر عنوان ديوانه « في القدس »، وهو ما وسم به قصيدته الأولى في الديوان، والعنوان هو أول ما يلقاه القارئ أو المتلقي من العمل الأدبي، وهو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب، ويظل العنوان مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، والعنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموماً، وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه (٧١).

والشاعر تميم البرغوثي جعل عنوان هذه القصيدة عنواناً لديوانه كما أشرنا، لأنه جعل من القدس قضية محورية ومركزية لعامة فلسطين، فهو إن تحدث عن القدس، فكأنما يتحدث عن فلسطين، وإن تحدث عن فلسطين فكأنما يتحدث عن القدس، لأنها هي أم المدن وزهرة المدائن الفلسطينية والعربية والإسلامية، بل والعالمية.

ويلح الشاعر على تكرار العنوان خلال القصيدة، ويكثف منه ليصل إلى ثمان وعشرين مرة، بالإضافة إلى تكرار كلمة «القدس» خمس مرات. وهذا التركيز يدل على حضور القدس في ذهن الشاعر، وبأنها القضية الأهم في حياته التي تحتاج إلى كل اهتمام. ونجد الشاعر يضيف إلى كلمة (القدس) حرف الجر (في) الذي يفيد الظرفية مع العلم أن كلمة (القدس) قد تفي بذلك، ولكن الشاعر أراد التأكيد، وقصد التركيز وإبراز الأهمية، والإيحاء والدلالة.

- **التناص**:

التناص من بين الظواهر الأدبية التي لجأ إليها الشاعر في لوحاته الشعرية السابقة، والتي تحدثت عن بعض هذه الظواهر عند حديثي عن صور القدس في شعر تميم، ولكن لزيادة التوضيح فإنني أجد أن التناص « يعني أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه،عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك،من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه؛ ليتشكل نص جديد واحد متكامل » (٧٢). وهو أيضاً « خروج من النص إلى نصوص أخرى غائبة يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر، بمعنى أن النص غير قائم بذاته، وإنما يحتاج إلى ما هو خارجه » (٧٣). وبذلك يعني هذا المفهوم «الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص سابقة عليها، بدل المفهوم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص مصدره فيه، وغايته واقعة فيه كذلك»(٧٤).

وقد تنوع التناص عند الشاعر، فنجده بداية يتناص في عنوان قصيدته «في القدس» مع عنوان قصيدة محمود درويش «في القدس» التي وردت في ديوانه «لا تعتذر عما فعلت» حيث أحدث البرغوثي تناصاً معه في الموضوع إضافة إلى العنوان، فقد ذكر كل منهما بعض المفردات مثل، «التاريخ، في القدس، سور، أرى، المدينة، السماء» وهناك تشابه كذلك في بعض الجمل مثل، أسير في نومي عند درويش، والبرغوثي يقول: يمشي خلال النوم، وهكذا [٧٥].

ثم نجد الشاعر يتناص مع ظاهرة أدبية وشعرية قديمة، اعتاد الشعراء أن يبدأوا قصائدهم بها، وهي ظاهرة الوقوف على الأطلال، فالشاعر أراد أن يقف على الطلل المقدس لمدينة القدس، زائراً وراثياً وباكياً، فقد استحال الوقوف على الأطلال عند الشاعر « إلى وسيلة من وسائل التعبير الرمزي، يصطنعها الشاعر لتصوير حالة نفسه بالقياس إلى فراق من يهوي » [٧٦] فوقف الشاعر على طلل من يهواه وهو مدينة القدس، ولكن الأعداء لم يمهلوه، ليبكي بكاء امرئ القيس، بل وجد العدو المحتل يمنعه حتى من الاقتراب من أسوار المدينة المقدسة، ليتركه يبكي خلف أسوارها «يا أيها الباكي وراء السور» [٧٧]

وربما أحدث الشاعر تناصاً مع القرآن الكريم عندما قال: «من جانب الدّرب» أخذا من قوله تعالى: ﴿جانب الطور الأيمن﴾ [٧٨] وقد نجد تناصاً آخر في اللوحة الأولى من خلال كلمة «العتيقة» فربما تناص الشاعر مع المغنية فيروز؟ عندما قالت في أغنيتها « شوارع القدس العتيقة». والتناص مع الآيات القرآنية يعمل على تجلي خطاب الذات الإلهية في الخطاب الشعري الفلسطيني، «ومنح هذا الخطاب بعداً ملحمياً يتساوق مع التجارب الشعرية للشعراء، ونوازعهم النفسية، للتعبير عن خلاص الإنسان وطموحه ومكابدته في استشراف مستقبل أفضل» [٧٩] ونجده في اللوحة الأولى أيضاً يتناص – كما أشرنا سابقاً – مع قافية أبي يعقوب إسحق الخريمي في رثاء بغداد حيث اختار «ها» قافية له وكأنه يتماهى مع ما حدث لبغداد من تدمير وتخريب. ويكثر الشاعر من التناص التاريخي عندما ذكر « مدرسة لمملوك، سوق نخاسة، المغول، بابل والهند، الزنج والإفرنج...» كما يحدث تناصاً دينياً من خلال ذكره لبعض المسميات أو المصطلحات الإسلامية، « الإنجيل، القرآن، خطبة الجمعة، ليلة الإسراء، ليلة المعراج...»

وقد يجوز لنا أن نقول: إن الشاعر قد أوجد تناصاً مع طريقة نظم الشاعر وذلك عندما جعل قصيدته «في القدس» –وقصائد أخرى– تشتمل على الشعر العمودي المشطر بداية القصيدة، وعلى الشعر الحر (شعر التفعيلة) ، فربما قصد الشاعر من نظمه على الطريقة التقليدية، أن يظهر تناصاً مع طريقة العصر القديم لنظم الشعر؛ ليتناسب ذلك مع الوضع

القديم للمدينة المقدسة، بالإضافة إلى إظهار مقدرته الفنية في نظم الشعر من خلال مزجه (أو مزاوجته) بين الطريقتين في نظم الشعر، فلو نظم على أحدهما لكان ذلك أمراً عادياً. وأرى أن الشاعر قد سبق إلى هذا النوع من النظم، فقد نظم الشاعر « حيدر محمود» مثل ذلك، وكذلك فعلت الشاعرة « نازك الملائكة « شيئاً من هذا القبيل [٨٠] والشاعر أيضاً يقلد والده الشاعر مريد البرغوثي في قصيدته (طال الشتات) التي نظمها عام ١٩٨٢ على الشكل ذاته (مشطر وتفعيلة) . والشاعر وإن كان مقلداً، فهو يعمل على تحقيق الإيقاع في شعره « فالإيقاع مولد لمجمل الخصائص البارزة في القصيدة، ومولد للشفافية التي تنعكس من خلالها الصور في مرآة ناصعة، ومولد للتفجر الحسي الذي يجد صداه في تفصيلات الأشكال الملموسة « [٨١] . وإضافة إلى المزج بين طريقتي النظم، فقد حقق الشاعر مزجاً بين البحور في لوحاته الشعرية زيادة في التنغيم الإيقاعي فقد « كان هدف الشاعر من وراء المزج بين البحور هو التعبير عن ثراء تجربته وقدرته» [٨٢] حيث بدأ لوحته الأولى على البحر الطويل، ثم انتقل إلى البحر الكامل ليشكل هذان البحران إيقاعاً شعرياً متناغماً مع القصيدة وصورها المقدسية المختلفة.

- **الترادف**:

عمل الشاعر على إيجاد ظاهرة الترادف في بعض لوحاته الشعرية في هذه الدراسة، والترادف هو أن «يدل لفظان مفردان فأكثر دلالة حقيقية مستقلة على معنى واحد، باعتبار واحد، وفي بيئة لغوية واحدة» [٨٣] . وقد «اقتبس العلماء المعنى الاصطلاحي للترادف من معناه اللغوي وهو (ركوب أحد خلف آخر) ، وهو اتحاد في المفهوم لدلالة كلمات عدة مختلفة على مسمى واحد» [٨٤] . ونجد الشاعر في لوحته الأولى من قصيدته « في القدس « يرادف بين «ترى» و» تبصر»، وفي اللوحة الثالثة يرادف بين الكلمتين نفسيهما ولكنه يأتي بـ» تبصر» ثم « ترى»، ويرادف كذلك بين «أظننت» و «أحسبت»، وفي اللوحة الأخيرة جاء الترادف بين «تنظر» و»تبصر» والترادف الذي أوجده الشاعر ليس من قبيل الترادف «الذي يسمح بوجود تراكيب تحتوي على ما يمكن الاستغناء عنه دون الإخلال بالمعنى» [٨٥] . ولكن ترادفه جاء بحيث أن لكل مفردة معناها المعجمي،ودلالتها في السياق، لتوحي كل منها بإيحاء له أثره وتكوينه في نفس المتلقي.

- **الطباق**:

أما الطباق فقد جعله الشاعر أيضاً ظاهرة لغوية أفاد منه دلالياً على مستوى النص، فالمطابقة هي الجمع بين الشيء وضده، ولها فائدة فكرية تحقق ديناميـة في بنية

النص[٨٦] وإن وجود التناقض في التركيب يحقق نوعاً من التناسب «فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوي» [٨٧] . ونجد حضور الطباق في اللوحة الحادية عشرة «قديمها وجديدها»، وفي اللوحة الرابعة عشرة «كافراً ومؤمناً» و«أهل الله والهلاك» و «الفجار والنساك» و«كانوا فأصبحوا « و«الكتابة والقراءة «، وفي اللوحة الخامسة عشرة جاء الطباق في «تغمض – تنظر/تبصر» و «أمعنت ما أمعنت» و «الباكي – لا تبك». وفي اللوحة الثامنة عشرة وردت المطابقة من خلال «جهاراً – إسراراً» و «حاضراً – غائباً» و «يبدد – يستخفي». وبذلك ترى أن الشاعر قد وفق في توظيف الطباق في نصه الشعري من خلال لوحاته المختلفة، والتي أضافت إيحائية دلالية ولونية للصورة الشعرية.

- **تراسل الحواس في الصورة الشعرية:**

نجد الشاعر من خلال عرضه لصوره المختلفة قد أفاد من البعد التاريخي الدلالي للصورة الشعرية، ومن استخدام الشاعر لأسلوب المقابلات البلاغية التي جاءت كأساليب للتعبير عن الحركة في القصيدة، والتي كشفت عن حركة ملموسات ومرئيات ومسموعات في الصورة الشعرية[٨٨] إضافة إلى المشمومات، مما يشكل شبكة من الحواس المستخدمة في رسم الصورة الشعرية. وربما اعتمد الشاعر الفلسفة التجريبية المتركزة على الحواس في إيصال المعرفة والصورة، حيث اعتبرت هذه الفلسفة « الحواس منافذ للمعرفة، وبها نرى الأشياء ونسمعها ونشمها ونذوقها ونلمسها، فتنطبع صور المحسوسات في الذهن وتتولد منها الأفكار»[٨٩] . والحواس كذلك وسائط معرفة، تنقل العالم الخارجي إلى النفس، فتتولد في الذهن صور ذهنية، نستطيع بها التعرف على الأشياء [٩٠] وقد ركز الشاعر على الصورة البصرية في صور للوحات (١، ٢، ٣، ٨، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦) ، وجاءت الصور السمعية في صور اللوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٨، ١٠، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) ، وظهرت الصور اللمسية في صور اللوحتين (١١، ١٢) ، والصور الشمية في صور اللوحتين (٢، ١٠) .

إن هذا التنوع في الصور أضفى لوناً من الجمال العام للصورة المنفردة، أو للصورة العامة للقدس وممارسات الاحتلال فيها. وتكثيف الشاعر على الصور البصرية والسمعية، فيه دلالة على وضوح صورة التغيير التي ألمت بالقدس من جرّاء الاحتلال، وهما– أي الصور البصرية أو السمعية– الأظهر والأقوى والأوضح لكل إنسان يريد التعرف على الصورة الحقيقية لمدينة القدس المحتلة، وهما – كذلك – الأقدر على نقل الصورة الواقعية والمشاهدة والمسموعة للمدينة المقدسة. وبذلك نجد أن الصورة العامة للقدس تتراسل فيها غير حاسة، وهذا ما يزيدها غموضاً، ويجعلها غاية في التعقيد[٩١] .

- **الزمان**:

الزمن أو الزمان هو اسم للوقت قليله أو كثيره [٩٢] ، ونجد الشاعر قد تعامل مع الزمن، فهو في اللوحة رقم (١) ذكر «حين» وفي اللوحة (٣) : «حكم الزمان، في المدى، ساعة»، ولوحة (٤) : «دهرهما دهران» ولوحة [٦] : «خلال النوم، ولوحة (٨) : «الصبح»، ولوحة (٩): «بضع سنين»، ولوحة (١٤) : «تاريخ المدينة»، ولوحة (١٥) : «قبل الغياب»، ولوحة (١٦) : «كل يوم» ولوحة (١٨) : « ليلة الإسراء، ليلة المعراج، مدى الدهر»، ولوحة (١٩) : «ماضي، حاضر وآلاف السنين».

والشاعر ذكر الزمن في لوحاته على اختلاف فتراته، قليله وكثيره، فذكر الساعة، واليوم والليلة، والماضي والحاضر، وكل يوم، ومدى الدهر وآلاف السنين، بل وتاريخ المدينة بأكمله، وأحيانا نجده يقف مع فترات زمنية محددة عند الصباح، أو قبل الغياب، أو خلال النوم، وهكذا...

إن تعامل الشاعر مع الزمن بهذه الطريقة له دلالات متنوعة تزيد من فاعلية حضور القدس في المشهد الشعري، وما جرى لها في كافة صور القدس في لوحاته على اختلافها.

وإن مشاعره نحو القدس تؤثر فيه في كل لحظة من لحظات حياته. وإن الشاعر قصد من ذلك أن الزمن مصاحب له ولصوره، وما ينعكس فيها من إجراءات احتلالية مستمرة طيلة الوقت. وهذا يدل على أن الشاعر وفق في توظيف الزمن توظيفاً دلالياً له قيمته على مستوى النص الشعري.

والشاعر في خطابه للزمن ارتكز على الزاوية التشاؤمية التي صاحبت الزمن في معظم محطاته في صوره القدسية المختلفة، و» المتتبع للشعر العربي ينتهي إلى أن النزعة الغالبة لسبب أو لآخر، هي النزعة التشاؤمية على وجه العموم»[٩٣] . وهذا يذكرنا بقول الشافعي– رحمه الله: [٩٤]

محن الزمـــان كثيرة لا تنقضي   وسروره يأتيـــك كالأعياد

وربما يحسن بنا أن نضيف إلى الزمن (التاريخ) الذي ركز عليه الشاعر بين التقرير والطلب المتمثل بالنداء المكرر لكاتبه، فقد يكون من الأسباب التي تجعل الشاعر عظيماً، أنه كان موغلا « في التاريخ « فهو يعيش في الأزمنة الحالكة رافضاً أن يغير وجهته، نصب نفسه شاهداً على الفظائع والتفاصيل الدقيقة للعالم الذي يحيا فيه، وحتى يمكن للشاعر فعل ذلك، عليه أن يتخيل نفسه رمزاً تاريخياً كواحد غاص في خفايا التاريخ، بل مثل واحد متيقظ لظروف وجوده تيقظاً تاماً [٩٥] . وهذا ما حاول الشاعر فعله في لوحاته الشعرية هذه. والشاعر في تركيزه على الزمان، كان في ذلك متناغماً مع المكان الذي ركز عليه أيضاً.

- **المكان**:

يعد «الشعر الجاهلي من أقدم الأشعار التي حفلت بالتجربة المكانية متجلية في الوقوف على الطلل» (٩٦) ، وقد أسهب الشاعر في صوره عن المكان الجغرافي الذي هو المكان الذي تدور فيه الأحداث، والمكان الذي يغري الشاعر فيتحول إلى موضوع متخيل (٩٧) . ويرسم الشاعر تميم البرغوثي لنا خارطة ضخمة من الأمكنة في صوره الشعرية للقدس من خلال لوحاته الفنية المقدسة، فمثلاً نجده يتحدث عن الأمكنة في لوحاته التالية– على سبيل المثال– كما يأتي:

٤	المدينة	٩	في القدس/ مدرسة	١٥	الوجه / وراء السور
٥	القدس		وراء النهر/ بغداد		عين / الكتاب
	المدينة		حلب/ مصر		في القدس (٣ مرات)
١٦	الوجوه	١٧	أنطاكية/القدس	١٩	أين
	الديار	١٨	سماء/المسجد الأقصى		القدس/الكيس
	الوشم / اليد		الأعالي/نارا		حول/في القدس
	الأيدي/ القدس		الجنان/دارا		سيارة الإسعاف
			المحراب/خلف محمد		

نستطيع من هذا الكم الضخم من مفردات الأمكنة التي أوردها الشاعر عن القدس في ديوانه، أن نرسم خارطة عامة للقدس، داخلها وخارجها؛ لأن الشاعر كشف عن أهم المعالم التي كان لها الأثر القوي في تكوين الصورة المقدسية التميمية عنده، فالشاعر عاش مع القدس، وفي القدس، في صوره الشعرية التي أحسن عرضها في لوحاته الشعرية الفنية، ليجعل من المكان يتعانق مع الزمان، بل ويلفه الزمان حانياً عليه، لأن المكان في أصله هو مكان الشاعر، والزمان زمانه وإن دخل العدو اليهودي عليهما، وحاول التغيير والتبديل والتأثير النفسي على الشاعر. فالشاعر وإن جاء المدينة في زمان لوث الأعداء فيه الأمكنة العتيقة الأصلية في نظر الشاعر، إلا أن الشاعر يقف أمام (المكان الذي يكون قد تغير) بصلابة وقوة، في (زمن تحت سيطرة الاحتلال) ، إلا أنه جاء ليواجه الحقيقة والواقع بمزيد من الصبر والمقاومة، لعل الله يغير الأحوال، ويجوس المسلمون خلال الديار، وتسوء وجوه المعتدي.

ولو أعطيت مفردات الأمكنة هذه لمهندس، لرسم لنا مدينة القدس ومعالمها وكل ما يدور فيها من طبيعة صامتة أو ناطقة، ساكنة أو متحركة. مع إظهار للمعاناة التي تعانيها هذه المدينة المقدسة، وإذا ما أدخل عليها المفردات الزمنية فإن اللوحة تكتمل بجميع تفاصيلها، وإن كان التشاؤم يلف معظم المناطق الجميلة في القدس الشريف، وتكرار الشاعر لكلمة «في القدس» و «القدس» بمفردها أكثر من ثلاثين مرة يعمل على

تركيز المكان (وما في داخل المكان) في ذاكرة المتلقي، حتى تنطبع في مخيلته، ويشارك المبدع متعة ذلك المكان، «وتختلف بذلك الصورة الشعرية من نص المكان المحبوب إلى نص المكان المعادي، فتختلف بالتالي استجابة القارئ للصورة، فيشترك مع الكاتب في متعة المكان حيناً» (٩٨) .

وضمن سياق المكان نجد الشاعر يكرر ذكر مدينة القدس في قصيدته الأولى (في القدس) ، وفاق تكرارها عن ثلاثين مرة– كما ذكرنا آنفاً– ، ورغم هذا التكرار، فالشاعر أراد أن يشير إلى أن القدس بقيت مدينة طاهرة مباركة، وإن حاول الأعداء المحتلون تدنيسها بين الحين والآخر، وستبقى رمزاً للطهارة والقدسية عند الشعراء والأمراء وعامة المسلمين، فلذلك نجد شاعرنا يخلع على القدس ثوب النقاء والطهارة، وهو رغم النظرة التشاؤمية لما حل بالقدس ولمصيرها، ولممارسات الاحتلال فيها من تدمير وتخريب وتهجير..، إلا أننا لا نجد الشاعر يتحدث عنها كما تحدث كثير من الشعراء الآخرين المعاصرين عن المدينة، من صفات جنسية ولا خلقية، كما فعل السياب عندما تحدث عن بغداد، أو أدونيس عن دمشق، أو حميد سعيد عن القدس(٩٩) ولكن تميم البرغوثي تحدث عن القدس وتاريخها وما تعرضت له من إجراءات احتلالية فقط، دون أن يمسها بكلمة تؤثر على قدسيتها وطهارتها وبركتها.

خاتمة:

لقد شكلت قصيدة (في القدس) للشاعر تميم البرغوثي محوراً رئيساً في هذا البحث، إضافة إلى القصائد الأخرى ذات الصلة والواردة في ديوانه (في القدس) . وقد جاء هذا البحث ليعرض صورة القدس في شعر تميم البرغوثي من خلال اللوحات المتعددة، التي استطاع الشاعر أن يبرز مكانة القدس التاريخية والدينية، وأهميتها في نفوس العرب والمسلمين، وبأنه مهما حاول المحتل أن يغير من ملامحها فستبقى أصالتها وعراقتها وعروبتها فيها أبد الدهر، وجاء استخدام الشاعر للتنويع والتلوين في الصور المقدمة ليظهر مقدرته الشعرية من جهة، وليبين أهمية القدس ومنزلتها من جهة أخرى.

وقد حاولت في بحثي هذا أن أقدم دراسة تحليلية تأويلية مع التركيز على بعض الظواهر الأسلوبية والفنية الواردة في القصائد موضع البحث والدرس.

وقد خلصت إلى أن الشاعر قد وفق في عرض (مشهد القدس) التاريخي والديني والسياسي والعربي والإسلامي من خلال لوحاته الفنية المتعددة لصور القدس المختلفة؛ ليصل في النهاية إلى إظهار حقيقة المواجهة مع الاحتلال على الوجه الذي يجب أن يكون عليه.

الهوامش:

♦ تميم البرغوثي: شاعر فلسطيني، ولد في القاهرة عام ١٩٧٧م، والدته أستاذة الأدب الانجليزي «رضوى عاشور»، ووالده «مريد البرغوثي» شاعر فلسطيني كبير – عمل ملحقاً ثقافياً بالسفارة الفلسطينية في هنغاريا. ولشاعرنا خمسة دواوين باللغة العربية الفصحى، وبالعاميتين الفلسطينية والمصرية وهي: في القدس– رام الله ٢٠٠٨/ مقام عراق– القاهرة ٢٠٠٥/ قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف– القاهرة ٢٠٠٥/المنظر – دار الشروق– ٢٠٠٢/ ميجانا – بيت الشعر الفلسطيني – رام الله ١٩٩٩.

♦ حصل عل الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عام٢٠٠٤

♦ عمل أستاذاً مساعداً في الجامعة الأمريكية بالقاهرة /عمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة بنيويورك/ وهو باحث في العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدمة/يعمل حالياً أستاذاً مساعداً للعلوم السياسية في جامعة جورجتاون بواشنطن.

♦ مؤلفاته: الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار –القاهرة ٢٠٠٧/ وله كتاب آخر بالانجليزية: الأمة والدولة في العالم الغربي – لندن ٢٠٠٨.

♦ الموقع: http: //tamimbarghouti.net/tamimweb/default.htm

1. القاسمي، محمد،٢٠٠٥، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمّام، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط ١، ص: ١٢.
2. ابن جني، أبو الفتح عثمان، ١٩٩٣، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، ج١، ط٢، ص: ٢٥١.
3. عبد المطلب، محمد،١٩٨٨، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، (د.ط) ، ص: ٥٩.
4. عبد المطلب، محمد،١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) ، ص: ٢٠٥.
5. حمرة العين، خيرة، ٢٠٠١، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط ١، ص: ٢٢٤.

٦. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، ١٩٧٣، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ج٢، (د.ط) ، ص: ٧٧.

٧. الجرجاني، عبد القاهر، (د.ت) ، دلائل الإعجاز، صحح أصله الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط) ، ص: ١٠٨.

٨. الحلحولي، محمود، ٢٠٠٨، القدس والشعر بين الرؤيا والتعبير، مجلة الهاشمية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ع ٤، ص: ٨٧.

٩. ابن قتيبة،١٩٨١، تأويل مشكل القرآن، شرحه السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط٣، ص: ٢٣٥.

١٠. النوري، محمد جواد (وزميله) ،١٩٩١، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، ط ١، ص: ١٤.

١١. نفسه، ص: ١٥.

١٢. هدارة، محمد مصطفى، (د . ت) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، ط٢، ص: ٤٤٥.

١٣. ويليك، رينيه (وزميله) ، (د.ت) ، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، ط ٣، ص: ١٦٧.

١٤. نفسه، ص: ١٤.

١٥. نفسه، ص: ١٤٧.

١٦. السيد، علاء الدين رمضان، ١٩٩٦، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ، ص: ٧١.

١٧. نفسه، ص: ٧٣.

١٨. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٣– ٤.

١٩. النوري، محمد جواد (وزميله) ،١٩٩١، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، ط ١، ص: ١٤.

٢٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٤ – ٥.

٢١. موسى، إبراهيم نصر، ٢٠٠٥ آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ص: ٧٢.

٢٢. نصير، أمل، ٢٠٠٦ ، حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية) ، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط) ، ص: ٢٨.

٢٣. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠، سلطة الأسلوب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ١٣.

٢٤. أبو شريفة، عبد القادر،٢٠٠٠، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٣، ص: ٦٣، ٦٥.

٢٥. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٥ – ٦.

٢٦. نفسه، ص: ٦.

٢٧. نفسه، ص: ٦.

٢٨. نفسه، ص: ٦– ٧.

٢٩. بعلي، حفناوي، ٢٠٠٧، الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط ١، ص: ١٤٤.

٣٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٧ – ٨.

٣١. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٤.

٣٢. مصطفى، إبراهيم (وزملاؤه) ، (د . ت) المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا.(د.ط) ، مادة صبح.

٣٣. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٨.

٣٤. عرار، مهدي أسعد، ٢٠٠٢، جدل اللفظ والمعنى، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٦٤.

٣٥. أبو عودة، عودة خليل، ١٩٨٥، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط ١، ص: ٦٥.

٣٦. نفسه، ص: ٦٩.

٣٧. السيد، شفيع، (د.ت) ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، ص: ٣٢.

٣٨. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٨ – ٩.

٣٩. شراب، محمد محمد حسن، ٢٠٠٣، موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى، الأهلية للنشر والتوزيع، ج٢، ط ١، ص: ١٠١٣.

٤٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٩.

٤١. نفسه، ص: ٩ – ١٠.

٤٢. بكار، يوسف،٢٠٠٧، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد لعلمية، عمّان الأردن، ط١، ص: ٧٧.

٤٣. حسان، تمام، ١٩٨٤، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد٤، عدد ٢، ص: ١٢٧.

٤٤. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٠.

٤٥. نفسه، ص: ١٠.

٤٦. المناصرة، عز الدين، ٢٠٠٧، علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ص: ١٠، ١١.

٤٧. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٠ – ١١.

٤٨. نفسه، ص: ٤.

٤٩. عبيد، محمد صابر، ٢٠٠٦، حركية التعبير الشفوي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣.

٥٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١١ – ١٢.

٥١. عباس، إحسان، ١٩٩٦، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ١٩٥.

٥٢. ابن أحمد، محمد (وزميلاه) ، ١٩٩٨، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ص: ١٥٥.

٥٣. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٣.

٥٤. نفسه، ص: ٢٠.

٥٥. نفسه، ص: ٢١.

٥٦. سورة الإسراء، آية ٥.

٥٧. سورة الإسراء، آية ٧.

٥٨. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠ النص الغائب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ٩.

٥٩. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٦٠.

٦٠. نفسه، ص: ٦٣.

٦١. نفسه، ص: ٧٠.

٦٢. نفسه، ص: ٧٧، ٨٨.

٦٣. خليل، إبراهيم،٢٠٠٧، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣١.

٦٤. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٩٤.

٦٥. نفسه، ص: ٩٦.

٦٦. نفسه، ص: ٩٧.

٦٧. نفسه، ص: ٩٨.

٦٨. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن، ط ١، ص: ١٤١.

٦٩. غصن، أمينة، ١٩٩٩، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ص: ٥٤.

٧٠. نفسه، ص: ٦٠.

٧١. الكواز، محمد كريم، ١٤٢٦هـ، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من إبريل، الجماهرية الليبية، ط ١، ص: ١٢٥ – ١٢٦.

٧٢. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠التناص، نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٢، ص: ١١.

٧٣. نفسه، ص: ١٧.

٧٤. داغر، شربل، (د.ت) التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، ص: ١٢٧.

٧٥. درويش، محمود، ٢٠٠٤، ديوان، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، (د.ط) ، ص: ٥١.

٧٦. البهبيتي، نجيب محمد، ١٩٨٢، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، (د.ط) ، ص: ٤٥٤.

٧٧. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٢.

٧٨. طه، آية: ٨٠.

٧٩. موسى، إبراهيم نصر، ٢٠٠٥ آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ص: ٧١.

٨٠. بكار، يوسف،٢٠٠٧، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد لعلمية، عمّان الأردن، ط١، ص: ١٢١.

٨١. نفسه، ص: ٢٢٥.

٨٢. ابن أحمد، محمد (وزميلاه) ، ١٩٩٨، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ص: ١٠٦.

٨٣. المنجد، محمد نور الدين، ١٩٩٦، الترادف والاشتراك والتضاد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ص: ١١٢.

٨٤. هياجنة، محمود سليم محمد، ٢٠٠١، الإيضاح في الترادف، دار الكتاب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ص: ٨.

٨٥. عبد المطلب، محمد، ١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (د.ط)، ص: ٢٢٢.

٨٦. عثمان، أسامة عبد المالك إبراهيم، ٢٠٠١، ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، ص: ١٦٦ – ١٦٧.

٨٧. عبد المطلب، محمد، ١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (د.ط)، ص: ٢١٧.

٨٨. عبد الجواد، إبراهيم عبد الله احمد، ١٩٩٤، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ص: ١١٩.

٨٩. عبد الرحمن، نصرت، ٢٠٠٧، في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمّان،الأردن،ط ١، ص: ١٩.

٩٠. عبد الرحمن، نصرت، ١٩٧٩، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط ١، ص: ١٩٥.

٩١. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٩.

٩٢. مصطفى، إبراهيم (وزملاؤه) ، (د.ت) المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا.(د.ط) ، مادة زَمِنَ.

٩٣. سوار، محمد وحيد الدين، ٢٠٠٢، الزمن بين البراءة والاتهام، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢١٤.

٩٤. الشافعي، محمد إدريس، ٢٠٠٠، ديوان الإمام الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٥٨.

٩٥. ماغواير، سارة، ١٩٩٧، مجلة الكلمة، مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ع: ٤، ص: ١١١.

٩٦. كحلوش، فتحية، ٢٠٠٨، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٦٦.

٩٧. نفسه، ص: ٢٣.

٩٨. نفسه، ص: ٢٤٨.

٩٩. عباس، إحسان، ١٩٩٢، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ٢، ص: ٩١– ٩٢.

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. ابن أحمد، محمد (وزميلاه) ، ١٩٩٨، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ص: ١٥٥.

٣. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٣- ٤.

٤. بعلي، حفناوي، ٢٠٠٧، الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط ١، ص: ١٤٤.

٥. بكار، يوسف،٢٠٠٧، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد لعلمية، عمّان الأردن، ط١، ص: ٧٧.

٦. البهبيتي، نجيب محمد، ١٩٨٢، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، (د.ط) ، ص: ٤٥٤.

٧. الجرجاني، عبد القاهر، (د.ت) ، دلائل الإعجاز، صحح أصله الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط) ، ص: ١٠٨.

٨. ابن جني، أبو الفتح عثمان، ١٩٩٣، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، ج١، ط٢، ص: ٢٥١.

٩. حسان، تمام، ١٩٨٤، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد٤، عدد ٢، ص: ١٢٧.

١٠. الحلحولي، محمود، ٢٠٠٨، القدس والشعر بين الرؤيا والتعبير، مجلة الهاشمية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ع ٤، ص: ٨٧.

١١. حمرة العين، خيرة، ٢٠٠١، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط ١، ص: ٢٢٤.

١٢. خليل، إبراهيم،٢٠٠٧، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣١.

١٣. داغر، شربل، (د.ت) التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، ص: ١٢٧.

١٤. درويش، محمود، ٢٠٠٤، ديوان، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، (د.ط)، ص: ٥١.

١٥. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٤.

١٦. الزعبي، أحمد، ٢٠٠٠، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٢، ص: ١١.

١٧. الزعبي، أحمد، ٢٠٠٠، سلطة الأسلوب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ١٣.

١٨. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠، النص الغائب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ٩.

١٩. سوار، محمد وحيد الدين، ٢٠٠٢، الزمن بين البراءة والاتهام، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢١٤.

٢٠. السيد، شفيع، (د.ت) ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، ص: ٣٢.

٢١. السيد، علاء الدين رمضان، ١٩٩٦، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ، ص: ٧١.

٢٢. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، ١٩٧٣، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ج٢، (د.ط) ، ص: ٧٧.

٢٣. الشافعي، محمد إدريس، ٢٠٠٠، ديوان الإمام الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٥٨.

٢٤. شراب، محمد محمد حسن، ٢٠٠٣، موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى، الأهلية للنشر والتوزيع، ج٢، ط ١، ص: ١٠١٣.

٢٥. أبو شريفة، عبد القادر،٢٠٠٠، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٣، ص: ٦٣، ٦٥.

٢٦. عباس، إحسان، ١٩٩٢، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ٢، ص: ٩١– ٩٢.

٢٧. عباس، إحسان، ١٩٩٦، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ١٩٥.

٢٨. عبد الجواد، إبراهيم عبد الله احمد، ١٩٩٤، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ص: ١١٩.

٢٩. عبد الرحمن، نصرت، ٢٠٠٧، في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمّان،الأردن،ط ١، ص: ١٩.

٣٠. عبد المطلب، محمد،١٩٨٨، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، (د.ط) ، ص: ٥٩.

٣١. عبد المطلب، محمد،١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ص: ٢٠٥.

٣٢. عبيد، محمد صابر، ٢٠٠٦، حركية التعبير الشفوي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣.

٣٣. عثمان، أسامة عبد المالك إبراهيم، ٢٠٠١، ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، ص: ١٦٦ – ١٦٧.

٣٤. عرار، مهدي أسعد، ٢٠٠٢، جدل اللفظ والمعنى، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٦٤.

٣٥. أبو عودة، عودة خليل، ١٩٨٥، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط ١، ص: ٦٥.

٣٦. غصن، أمينة، ١٩٩٩، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ص: ٥٤.

٣٧. القاسمي، محمد،٢٠٠٥، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمّام، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط ١، ص: ١٢.

٣٨. ابن قتيبة،١٩٨١، تأويل مشكل القرآن، شرحه السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط٣، ص: ٢٣٥.

٣٩. كحلوش، فتحية، ٢٠٠٨، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٦٦.

٤٠. الكواز، محمد كريم، ١٤٢٦هـ، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من إبريل، الجماهرية الليبية، ط ١، ص: ١٢٥ – ١٢٦.

٤١. ماغواير، سارة، ١٩٩٧، مجلة الكلمة، مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ع: ٤، ص: ١١١.

٤٢. مصطفى، إبراهيم (وزملاؤه) ، (د.ت) المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا.(د.ط) ، مادة صبح.

٤٣. المناصرة، عز الدين، ٢٠٠٧، علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ص: ١٠، ١١.

٤٤. المنجد، محمد نور الدين، ١٩٩٦، الترادف والاشتراك والتضاد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ص: ١١٢.

٤٥. موسى، إبراهيم نصر، ٢٠٠٥ آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ص: ٧١.

٤٦. نصير، أمل، ٢٠٠٦ ، حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية) ، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط) ، ص: ٢٨.

٤٧. النوري، محمد جواد (وزميله) ،١٩٩١، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، ط ١، ص: ١٤.

٤٨. هدارة، محمد مصطفى، (د . ت) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، ط٢، ص: ٤٤٥.

٤٩. هياجنة، محمود سليم محمد، ٢٠٠١، الإيضاح في الترادف، دار الكتاب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ص: ٨.

٥٠. ويليك، رينيه (وزميله) ، (د.ت) ، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، ط ٣، ص: ١٦٧.

البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش

د. عاطف أبو حمادة*

*أستاذ مساعد/ مشرف أكاديمي متفرغ/ منطقة غزة التعليمية/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

تسعى الدراسة للإجابة على التساؤلات التي يمكن إثارتها حول جدارية محمود درويش من جهة الإيقاع. وقد توقفت الدراسة عند المكونات الإيقاعية في الجدارية مبينةً الآليات التي استخدمها درويش في تشكيل البنية الإيقاعية الخاصة في الجدارية مثل (الإيقاع الصوتي، وإيقاع التكرار، والجناس، والتوازي، والوزن والقافية ...) .

كما وقفت الدراسة على الروابط الإيقاعية وهي (التدوير، والتكرار، والضمائر) ، وكذلك على الضوابط الإيقاعية (كالتقديم والتأخير، والسكتات المتنوعة، وحروف المعاني، والتنوع الأسلوبي) التي وظفها الشاعر في بناء نص شعري متماسك ومميز.

Abstract:

This study aims at explaining some questions that could be raised about the rhythmic structure of Mahmoud Darwish's Jedaria.

The study pointed to the rhythmic components of this long poem clarifying the new techniques used by Darwish in forming the rhythmic structure of the poem such as acoustic rhythm, repetitive rhythm, parallelism and alliteration.

The study also pointed to the rhythmic tools and limits that the poet implemented to produce coherent and unique poetical structure.

مقدمة:

الإيقاع هو سرّ الحياة، فما من شيء في هذا الوجود إلا ويمتلك إيقاعاً خاصاً، ويسهم في تشكيل إيقاع أكبر ينتظم مع ما حوله في دوائر تتسع شيئاً فشيئاً حتى تشكل نظام الكون وإيقاعه الخاص.

وأهم ما يميز الإيقاع أنه غير ثابت، فهو متغير بتغير طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكل الإيقاع وتفرض ملامحه ومواصفاته من حيث السرعة والبطء أو الهدوء والصخب. وقد ينبثق الإيقاع المتنوع من نبضات قلب الإنسان، ثم يتسع ليشمل عصراً بأكمله، فيوصف ذلك العصر بأنه ذو إيقاع سريع أو بطيء. مما يؤكد أن الإيقاع ذو مفهوم مرن قابلٍ للتمدد والانكماش وغير قابل للتحديد الدقيق، لأنه في كل حالة يتشكل بطريقة خاصة. وهو يتجاوز حدود الواقع ويسري في عالم الفنون فيشكل سرها، فيتجلى في الشعر انسجاماً بين الأصوات يحول المفردات من كائنات جامدة ذات دلالات محدودة إلى كائنات حية متألقةٍ تستطيع التوغل في أعماق النفس الإنسانية، والكشف عن مكنونات الروح وخبايا الذاكرة. فهو «يتجاوز المظاهر الخارجية إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة» (١) فهو ليس طائراً يمكن الإصغاء إلى تغريده، أو وردة يمكن الاستمتاع بعطرها، وهو كذلك ليس فراشة يمكن التغني بجمالها، ولكنه السحر الخفي الذي يجمع بين هذه الأشياء، ويخلع عليها إيقاعها الخاص الذي يقوم على «التواتر المتتابع بين حالتين متباينتين: الصوت والصمت، النور والظلام، الحركة والسكون، الإسراع والإبطاء ... وهو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر.» (٢) في مساحة المشهد.

أما في الشعر فهو «التلوين الصوتي الصادر من الألفاظ المستعملة ذاتها وهو أيضاً يصدر عن الموضوع» (٣) ربما يكون ذلك هو السبب في ما حظي به الشعر من مكانة عالية في الثقافة العربية بالمقارنة مع فنون القول الأخرى، فالتفوق الإيقاعي الذي يتميز به الشعر على غيره من الفنون القولية جعل منه ديوان العرب، في إشارة غير معلنةٍ إلى الأهمية القصوى للإيقاع في الشعر العربي.

فإن كان بعض النقاد ذهب إلى أن البنية الإيقاعية بنية مكملة للبنية الفكرية في القصيدة، فان ما ذهبوا إليه لا يقوى على الثبات أمام الأهمية البالغة للبنية الإيقاعية في القصيدة وتفوقها على غيرها من البنى. فأول ما يتشكل من القصيدة ويقودها إلى الاكتمال

هو الإيقاع كما يقول محمود درويش: «**الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كان عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب، إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية**» [٤] فالإيقاع على قدر كبير من الأهمية لأنه «يعوض ما يكون من نقص في اللغات» [٥] حسب مالارميه. ويؤدي دوراً أساسياً في تشكيل لغة القصيدة ومحتواها.

لذلك ذهب فريق كبير من الشعراء والنقاد إلى أن الإيقاع يميز الشعر من النثر، وعياً بما للإيقاع من هيمنة واضحة على لغة الشعر في مستوياتها المختلفة، تتجلى في بنى متعددة تتفاوت أدوارها في تكوين القصيدة، لأنه ينطلق من أدق المكونات (الصوت) وصولاً إلى أكثرها اتساعاً (اللغة ومضامينها) ، مما يؤكد لغة الشعر من غيرها من اللغات وامتلاكها لطاقاتٍ إيحائية عظيمة تجمع بين السحر والألق في التعبير عن عواطف الإنسان وانفعالاته وهمومه وقضاياه.

من هنا جاءت المكانة التي يحتلها الشعر والشعراء في الثقافات الإنسانية التي أنزلت الشعر منزلة عالية بحفظه وتخليده على مرّ العصور، لأن فيه انعكاساً لروحها وطموحها منذ أن بشر الأقدمون به وتبعهم المحدثون.

تتوقف الدراسة عند محمود درويش الذي حمل رسالة الشعر وحلق بها، وسوف تقتصر على واحد من دواوينه الشعرية ألا وهو الديوان الموسوم ب «**جدارية محمود درويش**» الديوان الأكثر التصاقاً بصورته وسيرته، لدراسة إحدى البنى الشعرية الهامة وهي البنية الإيقاعية في الجدارية، لما لهذه البنية من أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري الذي استوعب الصراع بين الحياة والموت بشكله الدرامي، والتوق إلى الخلود بنكهته الملحمية الموغلة في سبر أغوار النفس الإنسانية في رحلة البحث عن عشبة الخلود عند جلجاش، أو الفن الخالد الذي دفع أو فيد إلى القول: «**وإن صدق حدس الشعراء فلسوف أخلد باقياً على مر العصور علماً خفاقاً شهيراً**» [٦] مما دفع درويش إلى القول عن هذا الديوان: «**هذه التجربة كانت لي إطاراً صالحاً للسرد أو لما يشبه السيرة الذاتية**» [٧] استطاع محمود درويش أن يقفز من خلالها عما سقط من جسده في غنائية صوفية ملحمية جعلت منه نشيداً للحياة يكشف عن تعاطفه مع الضعف الإنساني الذي دفعه إلى البحث عن مواطن القوة التي تمكنه من التغلب على الموت بوهم الخلود كما قالها أو فيد: «ولتضع الأقدار – ما شاءت – خاتمة لحياتي فهي لا تملك إلا جسدي، أما أنبل ما في ذاتي فسينطلق خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك، وسيبقى اسمي مشرقاً ما بقي الدهر» [٨] وأنبل ما فيه الشعر

يستجير به درويش في منازلته للموت فيقول: (٩)

هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين مسلة المصري، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرتْ، وأفلت من كمائنك
الخلودُ
فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريدُ

البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش تفتح الباب على مصراعيه للغوص في أعماق النص وسبر أغواره وكشف خطاياه وأسراره، فالإيقاع بتشكيلاته المتداخلة يستطيع أن يمنح اللفظ في الشعر « معنى مختلفاً عن المعنى الذي يلقاه في النثر، معنى أكثر كثافة، وأكثر عمقاً، وأكثر كشفاً عن الأعماق البعيدة للإنسان» (١٠) لذلك تشبث به الشعراء على مرّ العصور مدركين أهميته في بناء القصيدة. فهذا محمود درويش يصرح بذلك قائلاً: « أنا من الشعراء الذين لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر، إنني أحب الموسيقى في الشعر، إنني مشبع بجماليات الإيقاع في الشعر العربي، ولا أستطيع أن أعبر عن نفسي شعرياً إلا في الكتابة الشعرية الموزونة، ولكنها ليست موزونة في المعنى التقليدي. لا ... ففي داخل الوزن نستطيع أن نشتق إيقاعات جديدة، وطريقة تنفسٍ شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية» (١١) .

استطاع درويش في جداريته أن ينجز إيقاعات جديدة ذات ملامح خاصة تميزه عن غيره من الشعراء؟ فما هي أدواته لتحقيق ذلك؟ ستجيب هذه الدراسة عن هذين السؤالين بالحديث عن المكونات الإيقاعية أولاً، ثم الحديث عن روابط الإيقاع وضوابطه ثانياً.

◄ أولاً– المكونات الإيقاعية:

♦ إيقاع الأصوات:

يمكن للصوت المفرد أن يؤدي دوراً بارزاً في تشكيل بنية إيقاعية جزئية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية الكبرى في القصيدة في حالتين: الأولى أن يتكرر هذا الصوت في مقطع معين من النص مكوناً بتكراره إيقاعاً خالصاً يعتمد على خصائص هذا الصوت وصفاته والطاقة الإيحائية لجرسه الموسيقى في المقطع الشعري الذي يتكرر فيه. أما الثانية فهي أن يتضافر الصوت مع صوت آخر أو مجموعة أخرى من الأصوات معه في

بعض الصفات والخصائص فتكون – مجتمعةً – إيقاعاً بارزاً تطرب له الأذن وتأنس له النفس، وفي كلتا الحالتين سيقوم الصوت المفرد المهيمن في ذاك الموضوع من النص بأداء دورٍ أساسي في تشكيل البنية الإيقاعية، وسيفسح المجال لغيره من الأصوات لأداء المهمة ذاتها في موضع آخر من النص، مما يؤدي في النهاية إلى تشكيل البنية الإيقاعية الصوتية الكبرى التي تقوم على التقاء مجموعات من التشكيلات المتعددة والمتداخلة التي تتغير بتغير المناخ النفسي للمبدع، والتي يعد توافق الأصوات وتباينها في أنساق متكررة من أهم مكوناتها. وقد أدرك الفيلسوف الإسلامي ابن سينا ذلك فقال: « إن الكلمة صوت بصرف النظر عن دلالتها، وأن هذا الصوت يمكن أن يكون له تأثيره كصوت، كما يدرك أن تشابه أصوات الألفاظ وانسجامها وتوافقها وتقابلها له أثره البالغ في إفادة التخييل الشعري» [١٢] فالشاعر يتوسل في « تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي» [١٣] وهذا لا يعني أن الشعرية تحصر نفسها في إطار محدد، فهي تمتلك من المرونة ما يؤهلها للتموضع في أشكال وأنساق إيقاعية متنوعة، فالشعرية « لها غوايتها الواضحة في التعامل مع المستوى الصوتي، حيث يبلغ التردد الحرفي درجة عالية من الكثافة«=» [١٤] تؤهل الصوت المتكرر منفرداً أو ضمن مجموعة مساندة من الأصوات أن يسهم في تكوين الإيقاع الصوتي بوصفه إيقاعاً جزئياً يسهم في تشكيل الإيقاع الكلي للنص، لأن التشكيل الصوتي «يمثل أهم هذه العلاقة التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية» [١٥] وقد تكررت هذه الظاهرة في الجدارية بكثرة. ومنها ما جاء في قوله: [١٦]

عن ظهر قلب: لم يعد متطفلاً
ومدللاً. تكفيه حبة «أسبرين» لكي
يلين ويستكين. كأنه جاري الغريب
ولستُ طوع هوائه ونسائه. فالقلب
يصدأ كالحديد، فلا يئنُّ ولا يحنّ
ولا يجنّ بأول المطر الإباحي الحنين،
ولا يرنّ كعشب آب من الجفاف.
كأنّ قلبي زاهدٌ أو زائدٌ

هنا تصل المأساة الدرويشية إلى قمتها حيث يعتقد أن الموت قد أصاب منه مقتلاً، لكنه سرعان ما يتسلح بالحلم ليرمم ذاته المترنحة بين أنياب المنايا فيفاجأ بأن قلبه لم يعد كسابق عهده قوياً مغامراً بل أصبح ضعيفاً لا يقوى على القيام بواجباته التي من أهمها الحنين والأنين والرنين والجنون، وهو بذلك يقترب من مصيره المحتوم.

استطاع الشاعر أن ينقل لنا حزنه عبر التكرار الكثيف لحرف النون الذي تكرر أربعاً وعشرين مرة في المقطع مكوناً جرساً حزيناً ناجماً عن خصوصية الامتداد النغمي لهذا الحرف، وظهور النبر عليه بوضوح. فقد بدأ الشاعر المقطع هادئاً ثم راح يصعد من حزنه تصعيداً دراميأ متدرجاً يتوافق مع الانتشار المتدرج لحرف النون الذي وصل إلى قمة الإحساس النفسي بالحزن والألم فراح يكثف الحضور الصوتي لحرف النون (وخاصة النون المشددة) التي تدفقت في الأسطر الأربعة الأخيرة حيث تكرر حرف النون خمس عشرة مرة كانت خمس منها مضعفة وثلاث مفردة. واثنتان ساكنتين ناجمتين عن التنوين. كل ذلك في دفقة شعرية قصيرة أشاعت أجواء الحزن والأنين التي سيطرت على الشاعر في تجربة مرضه فكشفت له مواطن الضعف الإنساني عندما وقف على حافة الموت. الحضور الكثيف لحرف النون بغنته وامتداده وملاءمته لأجواء الحزن يؤكد أهمية الصوت المكرر في تشكيل إيقاع جزئي يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر، ويسهم في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى للقصيدة، ويعمق إحساس المتلقي بالحالة التي عاشها الشاعر. وفي هذا يقول ابن سينا في معرض حديثه عن أهمية النبر ووظائفه: « يُقصد به التلوين الصوتي الذي يساعد بالدرجة الأولى على إظهار الأحوال النفسانية للمتكلم» (١٧) ومن النماذج التي تؤكد الظاهرة المقطع:(١٨)

فاصمد يا حصاني. لم نعد في الريح مختلفين
أنت فتوتي وأنا خيالك فانتصب
ألفا وصك البرق. حك بحافر
الشهوات أوعية الصدى. واصعد
تجدد وانتصب ألفاً، توتر يا
حصاني وانتصب ألفاً ولا تسقط

يحاول الشاعر هنا أن يستجمع قواه لرسم صورة مشرفة لذاته الثابتة على مبادئها رغم ما أصابها من مرض. مقابل الصورة المذلة للحكام الصاغرين والملوك العبيد. فيقول:(١٩)

لا أحد يقول
الآن: لا.
وأنا أنا، لا شيء آخر

ولكي يثبت الشاعر المعادلة القائمة على الاعتداد بالذات والاستهزاء بالملوك العبيد يجد نفسه بأمس الحاجة إلى ألفاظ قوية تتوافق مع حالته النفسية، فيبرز حرف الصاد بقوة بوصفه حرفاً صغيراً مستعلياً ليجسد حالة الصمود والشموخ. حيث تكرر هذا الحرف تسع مرات فأشاع أجواء الصمود والتحدي التي تشبث بها الشاعر حتى الرمق الأخير، وأشهرها أسلحة في وجه أعدائه والمتخاذلين من أمته. وقد توافق ذلك مع الدعوات المتكررة للصمود التي عبر عنها الشاعر بأفعاله الأمر التي تكررت تسع مرات أيضاً لتكرس حالة التحدي التي سيطرت على الشاعر، فقد تضافر الصوت مع التركيب في التعبير عن الحالة النفسية للشاعر المتمسك بحقه، المتحدي لعدده.

وقد تدرج حرف الصاد في حضوره، إذ ورد مرتين في مطلع المقطع في حركة إيقاعية تمهيدية يمكن أن نطلق عليها (الاغتراس الإيقاعي) ، ثم خفت هذا الحضور في السطرين التاليين وعاد إلى البروز بقوة في السطر الرابع، تلاه خفوت في السطر الخامس ليعود بقوة في نهاية المقطع. مؤكداً حالة الصمود التي عاشها الشاعر.

أما النوع الثاني من أنواع التكرار الصوتي فهو الصوت المتضافر مع صوت آخر أو مع مجموعة من الأصوات المساندة التي يشكل اجتماعها في موضع معين إيقاعاً قوياً يسيطر على موضع حضورها كما في قول الشاعر: (٢٠)

ميم / المتيم والميتم والمتمم ما مضى
حاء / الحديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان
ميم / المغامر والمعمد المستعد لموته
الموعود منفياً، مريض المشتهى
واو / الوداع، الوردةُ الوسطى
ولاءٌ للولادة أينما وجدت، ووعد الوالدين
دال / الدليل، الدرب، دمعةٌ
دارة درست، ودوريٌّ يدللني ويدميني

يقتنص الشاعر اللحظة الشعرية المفعمة بالعاطفة الجياشة معلناً إعلاءه لمكانة الصوت الذي سيضمن له الخلود، كما يعلن تمسكه بحقه الإنساني في هذا الوجود، وأنه لن يفرط بشيء منه مهما صغر. وفي غمرة هذا التدفق العاطفي، والإحساس الوجودي يلتفت الشاعر إلى اسمه (محمود) الذي سوف يخلد وإن غاب الجسد، فيعيد ترتيبه بشكل جديد (الشكل الرأسي) في إشارة إلى التجذر والخلود في الوجود، ويتوافق مع ذلك الشعور تكرار

الأصوات المكونة للاسم، واطالة السطر الشعري للوصول إلى تثبيت الإيقاع الذي يتفق مع الرغبة في التجذر في الوجود (الخلود) ، فقد استطاع الشاعر أن يحول اسمه الشخصي إلى طاقة إيقاعية هائلة عن طريق (الاغتراس الإيقاعي) ، حيث جاء باسمه (محمود) ليزرعه في أسماعنا وأذهاننا، ثم راح يُقَطّع هذا الاسم إلى حروف تتكرر كأنها الغرسة، أو الحبة التي أنبتت حشداً من السنابل. تحقق له ذلك من خلال حشد أكبر عدد من الدوال المشتملة على حروف اسمه، حيث حشد خمساً وعشرين ميماً على شكل موجتين متلاحقتين يردف الموجة الأولى منها حرف الحاء الذي تكرر خمس مرات في سطر واحد، أما الموجة الثانية فيردفها الحضور الكثيف لحرف الواو الذي تكرر إحدى عشرة مرةً مشكلاً موجة صوتية قوية الحضور. أما الموجة الصوتية الأخيرة في المقطع فكانت لحرف الدال الذي تكرر تسع مرات مقروناً بحرف الراء الذي تكرر أربع مرات.

هذا الحضور الصوتي الكثيف لحروف اسمه الخمسة يؤكد حضوره القوي الذي سيظل خالداً وإن ملأته أسباب الرحيل. فهي صرخة أطلقها الشاعر في وجه العدو الذي اغتصب وطنه، وفي وجه الموت الذي يسعى لاغتصاب جسده آملاً أن يحقق النصر على هذين الخصمين.

♦ **إيقاع التكرار:**

يمكن التكرار بوصفه إلحاحاً « على جهة مهمة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» [٢١] أن يتشكل بطرق متعددة، فقد يقع في اللفظ المفرد أو في الجملة، أو في المقطع الشعري القصير وكذلك الطويل. وهو في هذه الأشكال المختلفة يجسد التكرار على المستوى الصوتي الذي «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة» [٢٢] كما يمكن للتكرار أن يتحقق على المستوى الصرفي، ويكون ذلك بتكرار صيغة صرفية معينة في أحد مقاطع النص فتضفي عليه إيقاعاً خفياً من هذه الجهة.

والتكرار بأشكاله المختلفة عبارة عن وسيلة لغوية يستخدمها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه، وعلى الشاعر أن يفيد من هذه الوسيلة في بناء نصه الشعري ذي البنية الإيقاعية الخاصة، لأن بمقدوره من خلالها أن يشد أنظارنا للتركيز في اتجاه معين، وأن يطرب آذاننا بالإيقاع الناجم عن التكرار الذي يتحول إلى طاقة إيقاعية دلالية نفسية إذا أحسن الشاعر توظيفه.

وهو لذلك ليس مجرد « ترديد لكلمة معينة أو لعبارة ما، وإنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته بحيث يمكن القول: إن التكرار يرتبط تعبيرياً بالحالة الشعورية

الملحة على الشاعر» (٢٣) لذلك يجب أن يكون اللفظ المكرر أو العبارة أو المقطع المكرر « وثيق الارتباط بالمعنى العام .» (٢٤) للنص، لأنها سوف تشكل «لوازم موسيقية ونغمات أساسية تخلق جواً نغمياً ممتعاً» (٢٥) يعمق الإحساس بتنامي النص وسيره باتجاه مركز الإحساس الذي يبعث الترددات الإيقاعية المناسبة. ويسهم في «تعمق إحساس المتلقي بالحالة، وفي خلق بنية إيقاعية منتظمة في الخطاب» (٢٦) .

مما سبق نستطيع أن نتبين الدور الكبير الذي يمكن أن يسهم به التكرار في تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة بصفة عامة، والجدارية بصفة خاصة، حيث أكثر محمود درويش من التكرار بأشكاله المختلفة في محاولة لتعميق حالة التحدي التي عاشها تجاه الموت. وقد استطاع الشاعر أن يوظف مظاهر التكرار المتنوعة لتحقيق أغراض جمالية متعددة على المستوى الدلالي والنفسي والإيقاعي. فجاءت لتأكيد المعنى وتقويمه وتعميق الإحساس في إطار إيقاعي. ومن مظاهر التكرار ما جاء في قوله: (٢٧)

لا شيء يبقى على حاله
للولادة وقت
وللموت وقت
للصمت وقت
وللنطق وقت
وللحرب وقت
وللصلح وقت
وللوقت وقت
ولا شيء يبقى على
حاله...

يستطيع المتلقي أن يقف على نوعين من التكرار في المقطع الشعري، الأول هو تكرار الجملة الذي يمثله تكرار جملة «لا شيء يبقى على حاله» في بداية المقطع وفي نهايته، بتغيير طفيف هو إضافة واو العطف للجملة الثانية التي لم يتغير فيها شيء على الرغم من هذا التغير. والشاعر بهذا التكرار إنما يؤكد حالة التحول في الأشياء حتى التي يعتقد الناس أنها لا تتحول. وهو بذلك يمهد لقبوله فكرة الموت على المستوى الجسدي.

أما النوع الثاني من التكرار في المقطع تكرار اللفظ المفرد «وقت» الذي تكرر ثمان مراتٍ ليحدث تراسلاً دلالياً مع التكرار الأول، فيؤكد حالة التحول في الأشياء التي يتكفل

بها الوقت بوضع نهاية لكل شيء حتى الوقت ذاته في إشارة إلى قوله تعالى: ﴿كل من عليها فانٍ. ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾ (٢٨) وهو بتكراره في نهايات الأسطر الشعرية إنما يعمق إحساسنا بأهميته وخطورته، فهو سرّ الوجود والخلود، وعبره تتكون الأشياء وتولد ثم تموت . فهو الولادة وهو الموت وهو لكل شيء حد حتى ذاته، ونظراً لأهمية الوقت فان الشاعر يمضي في تعميق إحساسه به عبر مكرورة لفظية أخرى هي قوله: (٢٩)

باطل ، باطل الأباطيل ... باطلْ
كل شيء على البسيطة زائلْ

التي تؤكد فناء المخلوقات وزوالها بفعل الوقت كما أشار لبيد الشاعر المخصوم عندما قال: (٣٠)

ألا كل شيء ما خلا الله باطل	**وكل نعيم لا محالة زائل**
وكل أناس سوف تدخل بينهم	**دويهية تصفرمنهاالأنامل**

وهو بذلك التكرار إنما يشكل إيقاعاً خاصاً في المقطع الشعري يفلت فيه من عيب الايطاء معتمداً على تقنيتين هما: التدوير، والتنويع في الوزن، حيث إن المقطع ليس من البحر الكامل الذي جاء معظم الديوان عليه، وانما هو من البحر المتدارك. مما يؤكد أن محمود درويش مولع بالإيقاع. ومن المكرورات التي وردت في الجدارية ما يأتي:

« سأصير يوماً ما أريد »
« أيها الموت انتظرني »
« مثلما سار المسيح على البحيرة »
« أنا لست لي »
كأن شيئاً لم يكن »
« أنا من يحدث نفسه »

وهناك تكرار آخر يتردد بكثرة في الجدارية هو تكرار المقطع الشعري سواء أكان قصيراً أم طويلاً. كما في قوله: (٣١)

هذا هو اسمك
قالت امرأة
وغابت في الممر اللولبي

لقد تكرر المقطع في موضعين، وهو من المقاطع الكثيرة التي تكررت في ثنايا القصيدة فشكلت بتكرارها لوازم إيقاعية تضطلع بوظيفة الربط بين مكونات النص المختلفة. أما

المقاطع الشعرية الطويلة التي تكررت فهي قليلة. وقد كان أطولها قوله: [٣٢]

مثلما سار المسيح على البحيرة
سرت في رؤياي. لكني نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العلو، ولا
أبشر بالقيامة. لم أغير غير
إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحاً
للملحميين النسور ولي أنا: طوق
الحمامة، نجمةٌ مهجورةٌ فوق السطوح
وشارع متعرج يفضي إلى ميناء
عكا – ليس أكثر أو أقل –

ورد المقطع في موضعين الأول في الصفحة المشار إليها (٩٢) والثاني في صفحة (١٠٠، ١٠١) ولم يكن متطابقاً في المرتين، إذ هناك تغيرات طفيفة أصابته فحققت له صفة النجاح والإدهاش كما تقول نازك الملائكة: « وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر» [٣٣] وقد جاء تكرار هذا المقطع الطويل ليؤكد لنا الشاعر بلوغه مرحلة الاحتضار التي رفض الوصول إلى منتهاها بتغييره إيقاع قلبه الذي أوشك على الصمت إلى إيقاع سريع يتناسب مع إيقاع المقطع الذي جاء على المتدارك في إشارة إلى العودة إلى الحياة والتمسك بتفاصيلها البسيطة وتفضيلها على الموت ومغرياته. حيث أدت الطاقة الإيقاعية لصوتي السين والعين، والمزاوجة بين الميم والنون دوراً بارزاً في إثراء الإيقاع.

أما التكرار الصرفي فيمكن النظر إليه على أنه عنصر من عناصر الإيقاع منحه الشاعر اهتماماً خاصاً، ويتحقق هذا النوع من التكرار بتردد الصيغة الصرفية وانتشارها انتشاراً كثيفاً متقارباً في موضع معين من القصيدة يجعل من إيقاعها إيقاعاً سائداً في ذلك المقطع الشعري من جهة التكرار أولاً، ومن جهة التقائها مع التفاعيل العروضية أحياناً من جهة ثانية. كما هو الحال مع صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي (فاعل) وصيغة المبالغة التي على وزن (فعول) أو (فعيل) التي أصبحت جزءاً من الوعي الإيقاعي العربي قديماً وحديثاً. أفاد درويش في الجدارية من الطاقة الإيقاعية في مواضع متعددة ، منها: [٣٤]

جالس مثل تاج الغبار

على مقعدي

باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ

كلّ شيء على البسيطة زائلْ

تكررت صيغة (فاعل) الدالة على اسم الفاعل في المقطع القصير خمس مراتٍ أي ثلث عدد مفردات المقطع التي بلغ عددها خمس عشرة مفردة. مما يعني التقارب والالتصاق بين مفردات الصيغة، وسيطرة إيقاعها الخاص على المقطع الشعري الذي قاد القصيدة إلى التحوّل من البحر الكامل إلى البحر المتدارك. الأمر الذي يؤكد مرونة الإيقاع وقابليته للتحول انسجاماً مع الحالة النفسية للشاعر، وتناغماً مع الدلالة، والقدرة الفذة للشاعر على المزاوجة بين اللغة والإيقاع، واجتراح ظواهر إيقاعية جديدة.

ومن الصيغ الصرفية ذات الحضور الكثيف في الجدارية صيغة (فعيل) الواردة في قوله: (٣٥)

وأنا الغريبُ. تعبت من « درب الحليب »
إلى الحبيب. تعبت من صفتي

كرر الشاعر صيغة (فعيل) ثلاث مرات في جملتين قصيرتين، مما جعل نغمة الصيغة الصرفية الطاغية (فعيل) تذوب في التفعيلة العروضية (متفاعلن) فتصبح جزءاً منها هو الوتد المجموع مضافاً إليه السبب (علن فا) دون إحساس منا بوجود ما يعيق هذا الاندماج والتماهي بين الوزن الصرفي من جهة والوزن العروضي من جهة ثانية. ومما زاد من الوتيرة الإيقاعية في هذا المقطع التصاق الدوال المتعادلة صوتياً في الصيغة الصرفية، أو اقترابها. لأن « المباعدة بين الدالين تضعف من الناتج الإيقاعي أو تلغيه.» (٣٦)

♦ **إيقاع الجناس**:

لفت الجناس أنظار البلاغيين والشعراء العرب، بوصفه ظاهرة ايقاعية بلاغية، منذ القدم وقد عرفه البلاغيون على أنه « تشابه لفظين في النطق، أو تقاربهما في اللفظ واختلافهما في المعنى. وتجيء للتوكيد أو الوصول إلى معنى مزدوج. ويُستخدم لتحسين الأسلوب.» (٣٧) ويمكن للجناس بوصفه مكوناً إيقاعياً جزئياً مكتنزاً بالنغم أن يؤدي دوراً في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية للقصيدة. كما يستطيع أن يفرض نفسه على الوزن العروضي للقصيدة لينتزع بعض خصوصياته على مستوى الحركات والسكنات التي تتحول عروضياً إلى زحافات أو علل تؤثر في بنية الإيقاع بإكسابها شيئاً من المرونة في مواضع وجودها.

وإذ استطاع الشعر العربي القديم أن يفيد من أشكال الجناس المختلفة إلى أبعد مدى على يد أبي تمام وأتباعه، فإنه وقع في منزلقات عديدة نتيجة خضوعه لبريق ألوان البديع العربي وعلى رأسها الجناس. فاستخدام المكونات الإيقاعية في الشعر إن لم يكن مقروناً بحذر الشاعر من الوقوع في مخاطرها، فانه سيكون محفوفاً بخطر الوقوع فيها لا محالة. وعندئذٍ سيغرق النص في قرقعات وجعجعة لا طائل من ورائها، لذا فان كثيراً من الشعراء

يحاولون الابتعاد عن هذه الأدوات مدركين مخاطرها التي أودى بريقها بعصر أدبي بأكمله إلى الانزلاق في براثنها.

الشاعر الحاذق لا خوف عليه، فهو يستطيع الإفادة منها كلما أُتيحت له الفرصة، دون أن يمنحها سلطة التحكم في النص الشعري وتوجيهه الوجهة التي لا يريدها الشاعر. وقد استطاع درويش الإفادة من الظاهرة الإيقاعية إفادة عظيمةً، حيث شكل الجناس بأشكاله المختلفة حضوراً قوياً لبنية من البنى الأساسية التي ساهمت في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى للجدارية.

ومن تجلياته فيها ما ورد في قوله: (٣٨)

أنا من هناك. «هنا» ي يقفز
من خطاي إلى مخيلتي ...
أنا من كنت أو سأكون
يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائيُ
المديدُ

المقطع الشعري القصير يجعل القارئ يضع يده على ثنائيات جناسية متعددة ومتنوعة، أكثرها وضوحاً هو الجناس الناقص بين الفعلين (يصنعني، يصرعني) . والجناس الاشتقاقي بين الفعلين الناقصين (كنت، سأكون) والجناس التصحيفي بين (هناك، هناي). وهي جميعاً ثنائيات تؤدي الى وجود وظيفة إيقاعية جمالية تنتج عن التشابه الكبير في البنية الصوتية المتمثلة في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وحركاتها، وعن التعادل الوزني من الناحية الصرفية. مما يجعل الكلمات أكثر بروزاً وإشعاعاً من غيرها في النص.

كما استطاع درويش أن يستغل الطاقات الإيقاعية الكبيرة التي تتمتع بها بعض حروف المعاني كالحرف (لا) الذي يمتلك تنوعاً كبيراً من حيث دلالاته المتعددة (نافية للجنس، مشبهة بليس، نافية، ناهية، عاطفة، حرف جواب، حرف توكيد) ومن المواضيع التي ازدحمت بالحرف (لا) ذي الدلالات المتعددة قوله: (٣٩)

لا أحدٌ يقول
الآن: لا
وأنا أنا، لا شيءَ آخر

وقوله: (٤٠)

لا شيءَ يوجعني على باب القيامة
لا الزمانُ ولا العواطف. لا

يتضح من هذين المقطعين القصيرين أن الشاعر استخدم الحرف (لا) بوصفه مكوناً موسيقياً إيقاعياً على مستوى السلم الموسيقى، وعلى مستوى العروض الخليلي والتنعيمي استخداماً رائعاً حيث أفاد من طاقته الإيقاعية، دون أن يقع في منزلق التكرار الدلالي للحرف الذي جاء بدلالات متعددة.

وما فعله مع الحرف سيقوم بفعله مع الجملة، حيث يأتي بالجملة ذات المفردات المتكررة والمتماثلة، ثم يعيد ترتيبها بطريقة مختلفةٍ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه جناس الجملة. كما في قوله: (٤١)

لم يبلغ الحكماء غربتهم

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

النمط التركيبي الثنائي يستطيع أن ينجز إيقاعاً شعرياً واضحاً، إذ حشد الشاعر مكونات إيقاعية متعددة على مستوى تكرار الصوت واللفظ والنسق والقافية مع اختلاف دلالي واضح. مما يدفع الى إدراج هذا النوع من التجانس التركيبي ضمن الحدود الإيقاعية لبنية الجناس القائمة على التماثل أو التقارب اللفظي والاختلاف الدلالي. ربما يكون هذا المكون الإيقاعي الذي أثرى به الشاعر ظاهرة الجناس أحد الأدوات الإيقاعية الجديدة التي أشار إليها درويش في قوله: « ففي داخل الوزن نستطيع أن نشتق إيقاعات جديدة وطريقة تنفس شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية.» (٤٢)

♦ **إيقاع التوازي**:

الشعر الموزون شكل من أشكال الخطاب يفرض شروطه على اللغة، ولا يقبل اللغة خارج الشروط التي تضفي عليها سحراً وجمالاً يجعلانها تلامس شغاف القلوب إذا تواشجت مع البنى الشعرية الأخرى. من بين هذه الشروط شرط التوازي وهو «بنية لغوية ثنائية تقوم على التماثل» (٤٣) أو هو « عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على التماثل الذي لا يعني التطابق» (٤٤) . بعبارة أخرى هو تأليف لغوي يقوم على تماثل بنيوي غير دلالي في موضع معين من النص مرتكز على التعادل في البنية وترتيبها.

وقد أشار إلى ذلك ابن سينا عندما تحدث عما يُقَرِّب لغة النثر من لغة الشعر فقال: « وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريباً من النظم، وهو خمسة أحوال. أحدها معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني معادلة ما بينهما في عدد الألفاظ المفردة، والثالث معادلة ما بين الألفاظ والحروف، والرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة، والخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة.» (٤٥)

يتضح من كلام ابن سينا أن المعادلة بين الجمل المستخدمة في الأمور الخمسة المذكورة تقرب النثر من الشعر، وهي أمور تقوم على المشابهة والتماثل، ولا تعني التطابق.

فما دامت هذه الأمور تقرب لغة النثر من لغة الشعر فمن باب أولى أن تتوفر في لغة الشعر. وبهذا يكون ابن سينا قد تنبه لظاهرة التوازي (المعادلة) في لغة النثر ولغة الشعر مبكراً، وإن لم يسمها بهذا الاسم.

وقد وردت هذه الظاهرة بكثرة في لغة العرب شعرها ونثرها، وتعامل معها البلاغيون والمفسرون والفلاسفة تحت مسميات عديدة. أي أن الظاهرة ليست جديدة، وانما الجديد المصطلح الدقيق الذي أطلق عليها فوضع حدوداً واضحة لها تميزها من غيرها من الظواهر الأسلوبية.

والحديث عن التوازي في الجدارية سيواجه بسيل من التوازيات يكاد يستعصي على الحصر. فهي ظاهرة متفشية في الجدارية، وتتشكل بأشكال متعددة تتراوح بين التوافق والتعارض، مما يؤهلها لأداء دور إيقاعي دلالي كبير في تكوين النص. ومن تجليات الظاهرة في الجدارية ما جاء في قوله: [٤٦]

أنت حقيقتي وأنا سؤالك
لم نرث شيئاً سوى اسمينا
وأنت حديقتي وأنا ظلالك

حاول محمود درويش في المقطع أن يقيم بنية التوازي المنفصل، فأتى بتركيبين لغويين متعادلين من حيث التركيب، إذ كل واحد منهما يتكون من جملتين اسميتين معطوفتين. وقد اتفق التركيبان في مكونات الجملتين فتشابها في المبتدأين واختلفا في الخبرين، مع تغيير طفيف أصاب التركيب الثاني بدخول واو العطف عليه. مما حقق لهذا التركيب اللغوي خاصية التشابه وخاصية الاختلاف معاً، مما أدى الى وجود إيقاع هادئ ينسجم مع إحساس الشاعر بمتانة العلاقة التي تربطه بأرضه. ومن المقاطع التي حفلت بالتوازي في الجدارية قوله: [٤٧]

ولي منها: تأمل نرجسٍ في ماء صورته
ولي منها: وضوح الظلّ في المترادفات
ودقة المعنى ...
ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء
على سطوح الليل
لي منها: حمار الحكمة المنسيُّ فوق التل
يسخر من خرافتها وواقعها
ولي منها: احتقان الرمز بالأضدادِ

أقام الشاعر بنية أكثر امتداداً للتوازي، فهي ليست ثنائية، بل متعددة الفواصل، إذ اشترك في تكوينها خمس فواصل في المقطع الشعري. وهي بنية تتكون كل فاصلة فيها من خبر شبه جملة مقدم ومبتدأ مؤخر معرفة وليس نكرة هما أساس التركيب، يتبعهما مجموعة من اللواحق المتشابهة أحياناً والمختلفة أحياناً أخرى لتحقيق المفاجأة والإدهاش وكسر الرتابة.

لذلك فان التركيز على البنية المتعادلة كان نوعاً من الإلحاح على إيقاع سيطر على الشاعر على امتداد المقطع يتوافق مع اعتزازه بقصيدته ذات الخصوبة الكبيرة التي ستمتد في الزمن لتضمن له الخلود. ومن مظاهر التوازي الثنائية ما جاء في قوله: (٤٨)

والسماء إذا انخفضت مطرتْ

والبلاد إذا ارتفعت أقفرتْ

ضمن البنية الثنائية للتوازي يأتي الشاعر بهاتين الجملتين المتتابعتين اللتين تتماثلان في التركيب تماثلاً كلياً. فكل جملة تتكون من الواو ثم المبتدأ المعرف بأل متبوعاً بالخبر الذي جاء على شكل جملة شرطية، وهما رغم التماثل التركيبي الذي يسهم في تكوين إيقاع موحد يعكس إصرار الشاعر على تحقيق النصر، يحققان تعارضاً دلالياً يصل الى التناقض، ويعكس القلق الذي يعيشه الشاعر عبر الصراع المرير الذي يخوضه ضد الموت.

- **إيقاع البياض**:

يمكن للبياض بوصفه رمزاً للصمت الذي يعد نقيضاً للصوت المتمثل في الخطوط السوداء أن يسهم في تشكيل الإيقاع النصي، لأن العلاقة المنتظمة بين الحركة والسكون أو بين الصوت والصمت أحد المكونات البارزة للإيقاع.

أفاد درويش من الظاهرة في تشكيل إيقاع الجدارية عبر التوزيع اللافت للنظر للخطوط السوداء في صفحات الديوان، فهي لم تأتِ على نمط واحد، وانما جاءت على أشكال مختلفة، فهناك صفحات تتركز الكتابة فيها في الجزء الأيمن من الصفحة وهي الأكثر انتشاراً، إلا أن هناك صفحاتٍ تنتشر فيها الكتابة على عرض الصفحة بأكملها مثل (٣٣ ، ٣٤) مما يوحي بسرعة الإيقاع وكثافته.

كما نلاحظ أن بعض الصفحات بدأت الكتابة فيها من الربع الأخير من الصفحة مثل الصفحات رقم (٤٠، ٨٥، ١٠٥) أو من الربع الثاني من أعلى مثل الصفحات (٩، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٦٥، ٦٧، ٨٠، ٩١) أي أن هناك مساحات بيضاء كبيرة متروكة، وهي مساحات تشكل فضاء من الصمت والتأمل الذي يحتاج الى إيقاع بالغ الهدوء. كما كان البياض أحياناً

يتخلل السطور السوداء مفسحاً المجال للتأمل، وكان أحياناً يأخذ أشكالاً هندسية متوازية كما في الصفحة (٣٨) حيث كان الفراغ بعد السطر الأول، وقبل السطر الأخير. المساحات البيضاء كالهدوء الذي يسبق العاصفة، فهي عادة ما تكون متبوعة بسؤال، أو بإجابة عن سؤال. فقد كان الصمت يسبق الإجابة في الصفحة (١٦) ، وكان سابقاً للسؤال في صفحة (٦٥) . التنوع في العلاقة بين الصوت والصمت على المستوى الكتابي إنما يؤكد تنوع الإيقاع الصوتي في القصيدة على مستوى القراءة والإلقاء.

وضمن هذا السياق يمكن الإشارة الى علامات الترقيم بوصفها علامات دلالية كتابية يمكن أن تلعب دوراً بارزاً على مستوى الإيقاع في الجانب القرائي، فتسهم في تشكيل البنية الإيقاعية للنص. خصوصاً إذا علمنا أن معظم العلامات يقتضي الوقف الذي من شأنه أن يتحكم في نبرات الصوت ارتفاعاً وانخفاضاً، قوة أو ضعفاً.

وقد أكثر الشاعر من علامات الحذف، والنقطة، والفاصلة، وعلامة الاستفهام، لكن الملاحظ أن الشاعر استطاع تسخير العلامات لخدمة الإيقاع النصي، فعندما يتطلب المقام إيقاعاً سريعاً قوياً كانت علامات الاستفهام تتوالى بكثرة كما في الصفحات (٢٤، ٢٨، ٨٤) وكذلك علامات الحذف كما في الصفحات (٧٥، ٨٠) . مما يؤكد أن علامات الترقيم بمقدورها أن تلعب دوراً بارزاً في تشكيل الإيقاع النصي، الى جانب الدور الذي لعبته في تدوير النص.

♦ **إيقاع التناص:**

النص ليس بريئاً من الذاكرة. فقد يقع الشاعر تحت سطوة مقولة معينة تجبره على الامتثال لبريقها فتتسرب الى نصه دون مقاومة أحياناً، وأحياناً أخرى يحاول الشاعر مقاومتها، فينجح في إبعادها نهائياً، أو في إحداث تغيير في بنيتها اللغوية أو الدلالية. إنها معركة. فإذا نجحت المقولة في اختراق النص فإنها غالباً ما تتعرض الى تعديلات جوهرية على مستوى الوزن. إذ يجب أن يخضعها الشاعر لوزن قصيدته لتبدو جزءاً لا يتجزأ منها ، وهنا تكمن البراعة الفنية للشاعر التي تؤهل الشاعر لتطويعها لوزنه دون إحداث تغييرات جوهرية في بنيتها ، أو إبرازها بصورة جديدة تمكنها من التغلغل في نسيج النص لتصبح جزءاً لا يتجزأ منه . وفي كلتا الحالتين ستخضع المقولة المتداخلة لعملية تحويل إيقاعي دون أن يتخلى أصلها اللغوي عن إيقاعه الخاص، مما يحدث تراسلاً إيقاعياً بين النصين القديم والجديد، هذا التراسل جدير بأن يثري الإيقاع ويكسر رتابته .كما في قوله: [٤٩]

... لا تكن فظاً غليظ

القلب!

التداخل النصي هنا واقع مع قوله تعالى: (٥٠) «لو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك.» صدق **الله** العظيم. أحدث الشاعر تغييراً طفيفاً في هذا الجزء من الآية الكريمة يتمثل في استبدال (لا تكن) ب (لو كنت) أي تحويل الوتد المفروق الى وتد مجموع، أو بعبارة أخرى أعاد ترتيب الحركات والسكنات في الكلمة (كنت) بتحويلها الى (تكن) وهو بهذا التغيير الطفيف يكون قد نقل الآية من وزن الى وزن آخر. لكن الوزن الأصلي للآية يظل راسخاً في أسماعنا وأذهاننا، مما يحدث التراسل الإيقاعي الذي يغنى الإيقاع النصي، ويمنع حدوث الرتابة. ومنه أيضاً قوله: (٥١)

باطلٌ، باطل الأباطيل ... باطلْ
كل شيء على البسيطة زائلْ

ألا يذكرنا هذا المقطع القصير بقول الشاعر المخضرم لبيد بن ربيعة العامري: (٥٢)

ألا كل شيء ما خلا الله
باطل وكل نعيم لا محالة زائل.

لقد استطاع درويش أن يقدم لنا بيت لبيد بصورة جديدة تختلف اختلافاً كبيراً من حيث البنية اللغوية، والإيقاعية. فبيت لبيد من البحر الطويل، أما قول درويش فهو من البحر الخفيف. بهذا التحول يكون درويش قد أحدث تراسلاً إيقاعياً بين الوزنين يمنح نصه طاقة إيقاعية رائعة.

♦ **إيقاع الوزن:**

تتميز لغة الشعر عن لغة النثر بما يتحقق فيها من وزن، وقد عُرف عند الفلاسفة المسلمين أن الوزن الشعري وزن عددي أي «تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها» (٥٣) أو هو كما عرض له إخوان الصفا «مراعاة نسبة المتحركات وأزمانها للسواكن وأزمانها.» (٥٤)

لذا فهو من الركائز الأساسية للغة الشعر العربي، الأمر الذي دفع درويش إلى القول: «لا أستطيع أن أعبر عن نفسي شعرياً إلا في الكتابة الشعرية الموزونة ، ولكنها ليست موزونة في المعنى التقليدي» (٥٥) من هنا يمكن القول: إن القصيدة العربية بشكليها العمودي والتفعيلي تعتمد على الوزن اعتماداً كبيراً، على الرغم من وجود اختلافات جوهرية بين الشكلين.

لذا فإن الحديث عن الوزن الشعري في الجدارية سيكون ممتعاً؛ لأن الشاعر لجأ إلى أدوات وأشكال متعددة لإكساب قصيدته صفة التجديد التي أكسبتها شرعيتها بوصفها

خروجاً على وحدة البيت الراسخة في القصيدة العمودية. فهو شاعر قد تمرس على الأشكال المختلفة التي مكنته من اختيار الإيقاع المناسب لقصيدته. وهو بذلك يكون مثل الشاعر (غيوم أبو لينير) الذي «استخدم الموازين القديمة الحديثة تاركاً لموضوعه حرية اختيار الإيقاع المناسب». [٥٦]

بدأ درويش الجدارية على البحر الكامل بوصفه أحد البحور الصافية، متبعاً نظام القصيدة التفعيلية التي تعتمد وحدة السطر الشعري بدلاً من وحدة البيت. لكنه خرج على هذا النظام السطري على امتداد قصيدته مستنداً على تقنية التدوير التي وصلت الأسطر الشعرية بعضها ببعض جاعلة منها مجموعة من الحلقات الدائرية التي يربطها خيط واحد. لذلك نجده قد تخلص من الوقفة العروضية في أغلب أسطر القصيدة، واعتمد الوقفة الدلالية والصوتية في أغلب المواضع. محطماً بذلك نظام الوقفة العروضية التي تعتمد عليه القافية في البيت والسطر الشعريين. مثل ذلك لم يمنع الجمع بين الوقفات الثلاث عنده في بعض الأسطر كما في قوله: [٥٧]

وشارعٌ يفضي الى الميناء ... /
هذا البحر لي
هذا الهواء الرطب لي

الوقفة في السطر الأول دلالية، وفي السطر الثاني دلالية عروضية صوتية، وفي السطر الثالث وقفة صوتية على حرف المد، ودلالية في نهاية الجملة، وعروضية بانتهاء التفعيلة.

ومثلها ما جاء في قوله: [٥٨]

... ويقيس أبعاد
الزمان بآلة الحرب القديمة ذاتها .../

الوقفة حققت الأغراض الثلاثة، الصوتي، والدلالي، والعروضي. وكما خرج درويش على النظام السطري لقصيدة التفعيلة، فقد خرج أيضاً على نظام وحدة البحر ووحدة التفعيلة، حيث تنقل الشاعر بين بحور عديدة في تراسل وزني يتوافق مع حالة الشاعر المشحونة بالقلق والتوتر.

بدأ الشاعر قصيدته على البحر الكامل مستخدماً التفعيلة الوحيدة لهذا البحر بصورتيها التامتين (متفاعلن، متْفاعلن) واستمر على ذلك حتى نهاية الصفحة [٢٨] حيث انتقل إلى المتقارب الذي يمكن أن يتحول الى المتدارك إذا اقتطعنا السبب الخفيف الزائد من السطر الأخير في أسطر الكامل.

ثم عاد إلى الكامل في مطلع الصفحة (٣٣) ليخرج منه مرة أخرى إلى المتقارب في مطلع الصفحة (٦٥) والذي يمكن أن يتحول إلى المتدارك لو أضيف له السبب الخفيف الزائد من السطر السابق له، ثم يعود إلى البحر الكامل مرة أخرى في مطلع الصفحة (٦٨) وبالعبارة ذاتها التي استخدمها في العودة الى البحر في المرة الأولى وهي قوله: [٥٩]

خضراء أرض　　　قصيدتي خضراء

ويستمر على الكامل حتى نهاية الصفحة (٨٤) حيث ينتقل الى المتدارك الذي تخللته لازمة تكررت ثلاث مرات من البحر الخفيف في قوله: [٦٠]

باطلٌ باطل الأباطيل ... باطلْ

كلّ شيء على البسيطة زائل

ثم يعود إلى الكامل في مطلع الصفحة (٩٢) .

وخلال التنقل المرن بين التشكيلات المتنوعة والبحور المختلفة استطاع الشاعر أن يقضي على رتابة الوزن، ويحقق الوظيفة الجمالية للتنوع الإيقاعي الموافق لحالته. مستفيداً من المقاطع التي أخذت شكل اللوازم الإيقاعية التي ترددت بكثرة في أوائل مطالع المقاطع الشعرية، أو في أواخرها.

لذلك يمكن القول إن هذا التنقل المنظم بين بحور الشعر وأوزانه المختلفة منح القصيدة قواماً أو شكلاً أو هيكلاً خاصاً أقرب ما يكون الى شكل الموشح الذي يتشكل من مجموعة من الأقفال والأغصان ذوات الإيقاع المختلف. فالقصيدة تلتقي مع الموشح في الحركة الدورية الدائرية بين الأقفال والأغصان، وتلتقي معه أيضاً في وحدة الوزن بين المطلع والخرجة وبقية الأقفال. وتختلف عنه في اختلاف أوزان أغصانها، التي تكون موحدة في الموشح «ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع، مع اتحاده معه في الوزن» [٦١]

الأمر قد يكون جديداً عند درويش سعى إليه في محاولته لتحطيم مقولة السطر الشعري، والاستعاضة عنه بالقصيدة الدائرية ذات القوام المميز. يقول درويش: «لا أنشر قصيدةً إلا إذا كان لها شكل أو بنية أو ما سميته قواماً» [٦٢] ويقول أيضاً: «قصيدة التفعيلة تستمد شرعيتها الإيقاعية من كونها كسراً للنظام التقليدي، ولكن عندما تقع في نظام تقليدي آخر تفقد شرعيتها. لذلك تستطيع هذه القصيدة أن تطور إيقاعها وبنيتها» [٦٣] إن التطور الذي يتحدث عنه درويش تحقق في الجدارية بالشكل الذي أشار إليه البحث فكان سبباً من أسباب شرعيتها.

♦ **إيقاع القافية:**

القافية مكون شعري إيقاعي معروف لدى جميع الأمم و» للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارها« [٦٤] كما يقول الفارابي. ويؤكد ذلك محمد غنيمي هلال بقوله: «والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى» [٦٥] فالإجماع على القافية قد يفوق الإجماع على الوزن لدى كثير من الثقافات لأنها مكون شعري أولاً، ومكون إيقاعي يتمتع بمرونة كبيرة ثانياً. فهي كالوزن والإيقاع تعمل على « ضمان عودة الصوت التي تمثل جوهر النظم» [٦٦] فهي تسهم في بناء النص من ناحية صوتية، ودلالية، وإيقاعية.

فهي على المستوى الصوتي تستدعي تكرار أصوات بعينها مما يُطلق عليه حروف القافية كالروى والردف والوصل ... وهو أمر جدير بأن يحقق نغمة خاصة تتكرر في مواضع القافية، وتتنوع بتنوعها. وقد لعبت القافية الأساسية في الجدارية وهي المقطع الصوتي المكون من آخر ساكنين، وما بينهما مع المتحرك الذي يسبقها في الدفقة الشعرية (/٠/٠) دوراً بارزاً في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة. فحرف الروي الدال المضمومة المشبع بالواو المسبوق بالردف الذي يكون مرة واواً ومرة ياءً يحقق إيقاعاً قوياً ناجماً عن اجتماع حرفي المد في الردف والوصل إضافة الى ما يتوافر للدال من جهر وقلقلة.

ومن ألفاظ هذه القافية (وحيد، وجود، أريد، شريد، طريد، مديد، بريد، جديد، بعيد...) وقد بدأ الشاعر هذه القافية بكلمة (وحيد) وأنهاها باللفظ نفسه في الصفحة (٦٤) مما يؤكد فكرة دائرية القصيدة على مستويات عدة.

ثم إن هناك قوافٍ أخر خارجية وقوافٍ داخلية حاول الشاعر إخفاءها، لكن إيقاعها يبرزها كما هو الحال مع القافية التي يشكل التركيب (لي) الجزء الأخير منها. فقد جاءت في نهاية كثير من الأسطر في الصفحات التي تلي الصفحة (١٠٠) فأضفت على القصيدة إيقاعاً جديداً.

هذا على مستوى القوافي الممتدة، أما القوافي القصيرة المتعانقة أو المتلاحقة فهي كثيرة مثل (باطل، زائل) وغيرها. أما القوافي الداخلية المخفية فكثيرة أيضاً نذكر منها ما ورد في قوله: [٦٧]

خذي «أنا» كِ سأكمل المنفى

بما تركتْ يداكِ من الرسائل لليامِ.

أو في قوله: (٦٨)

في زمان السيف والمزمار بين
التين والصبار. كان الموت أبطأ.

حاول الشاعر إخفاء القوافي عن العين بوضعها في حشو السطر الشعري إلا أن الأذن لم تخطيء إيقاعها البارز (على المستوى الصوتي) . أما على المستوى الدلالي فالإيقاع الخاص بالقافية يقتضي استخدام ألفاظ دون غيرها للدلالة على المعنى، وهي عملية اختيار يمكن أن تنسج علاقات إيحائية بين لفظ القافية والألفاظ التي تسبقه، مما يُحمل لفظ القافية دلالات جديدة غير تلك التي عُرف بها على المستوى المعياري للغة. مثل لفظ (الحشود) صفحة (٢٣) ولفظ (الورود) صفحة (٤٥) فقد أكسبهما الموقع الذي شغلاه في القافية طاقات دلالية إضافية تتمثل في الانفتاح اللامحدود على العدد. لذلك ذهب جان كوهين الى القول: « على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فانه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. فالقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها» (٦٩)

أما على المستوى الإيقاعي فان القوافي المتنوعة في الديوان استطاعت أن تسهم في التوزيع الإيقاعي المتوافق مع الحالة النفسية المتوترة المشحونة بالقلق الذي عاشه الشاعر في أثناء منازلته للموت والتي أوجدت لديه حالة من الصراع الدرامي الملحمي بين الحياة والموت استطاع الشاعر أن يحسمها لصالح الحياة فهو يقول في ذلك: « في جدارية كتبت عن تجربة شخصية كانت قاسية لي للذهاب في سؤال الموت منذ أقدم النصوص التي تحدثت عن الموت ومنها ملحمة جلجامش التي تحدثت أيضاً عن الخلود والحياة ... لكنني لاحظت أن القصيدة كانت مشدودة إلى سؤال الحياة أكثر من سؤال الموت . والقصيدة في الختام كانت نشيداً للحياة» (٧٠) ، وقد أفاد الشاعر في المستوى من الطاقات الإيقاعية الهائلة للغة العربية وبخاصة الصيغ الصرفية المختلفة التي تمتلك وقعاً سمعياً واحداً، والتي شكلت رافداً متدفقاً في الجدارية.

كما أعانت القافية الدالية المضمومة الشاعر على الجمع بين الفعل المضارع، والاسم المفرد، وجمع التكسير، وصيغة المبالغة، والصفة المشبهة، التي تأخذ جميعاً وقعاً سمعياً واحداً على الرغم من اختلاف أوزانها الصرفية. فقد وضعها الشاعر في نهايات الأسطر لا لتكون تفعيلة نهائية في السطر الشعري، وانما لتكون كلمة مدورة في نهاية سطر مدور

فتنقسم على تفعيلتين في سطرين متتابعين . لكن هذين الجزئين الموزعين على تفعيلتين بهذا الشكل (ب ،-) يعادلان التفعيلة (فعولن) التي تتفق مع الوزن أو الإيقاع السمعي لألفاظ القافية ذات الأوزان المختلفة صرفياً.

وقد تجلت في هذا الديوان القدرة الفائقة لمحمود درويش في هندسة القوافي وتنويعها وتداخلها بما يحقق التنوع الإيقاعي، ويكسر الرتابة الوزنية التي حطمها الموشح سابقاً. إن العبقرية اللغوية والملكة الشعرية هما من منحا صاحبهما القدرة على التغلغل في أعماق الفن بحثاً عن الفن الخالد الذي تجسد في الجدارية التي شكلت في ثرائها الجمالي والإنساني إضافة نوعية لشعر درويش.

◄ **ثانياً– الروابط الإيقاعية:**

إن النص الطويل بتشكيلاته الإيقاعية المتنوعة ومكوناتها المتعددة بحاجة ماسة الى ما يربط مكوناته وتشكيلاته، ويصهرها في إطار إيقاعي موحد يضفي على الديوان إيقاعه الخاص الذي يميزه عن غيره من الأعمال الشعرية. **لذلك لجأ الشاعر إلى بعض الأدوات اللغوية والفنية لتقوم بهذا الدور، أهمها:**

♦ **التدوير:**

أدى التدوير دوراً حاسماً في ربط الأسطر الشعرية والموجات الشعرية، مما جعل النص يأخذ شكل الكتلة الدائرية الواحدة. كما استطاعت التقنية أن تربط مكونات القصيدة بأكملها على الرغم من تنوع الأوزان والقوافي والوقفات فيها. هذا من جهة، أما من جهة ثانية فقد ساعدت على ربط المضامين والانفعالات من خلال حركة اللغة المرنة التي اعتمدت في مرونتها على التدوير بدرجة كبيرة.

♦ **التكرار:**

أدى التكرار دوراً بارزاً في عملية الربط الإيقاعي بين عناصر القصيدة، فالمنظومات اللغوية المكررة التي تقوم بدور اللوازم الإيقاعية في كثير من الأحيان تتموضع في مواضع مختلفة من المقاطع الشعرية، وتتوزع بطريقة تشبه فن الأرابسك (التعشيق) الأمر الذي أضفى على القصيدة تماسكاً وصلابة تجليا في قوامها الدائري، وفي التلاحم بين تفاصيلها الدقيقة.

♦ **الضمائر:**

استطاع الشاعر أن يحول الضمائر المختلفة في قصيدته الى أدوات ربط بين عناصرها المختلفة. وأهم الضمائر المستخدمة في النص هي مجموعة ضمائر المتكلم البارزة أو

المستترة وهي (أنا، التاء، الياء) ثم يأتي ضمير المخاطب (الكاف) الذي يعود على الشاعر أيضاً في المرتبة الثانية. وقد لعبت هذه الضمائر التي تعود على الشاعر دوراً كبيراً في جعل الشاعر يحتل النقطة المركزية في الدائرة النصية، حيث إنها انتشرت انتشاراً كثيفاً وتناوبت مشكلة وحدة واحدة تنداح في ثنايا النص فتربط بين مكوناته، وتجعل منه منظومة إيقاعية تلتف حول مركزٍ واحد.

أما الضمائر العائدة على غير الشاعر فكان أبرزها الضمير (أنت) بارزاً أو مستتراً، وكان يعود على الموت بوصفه مخاطباً خصماً يمثل الطرف الثاني من طرفي الصراع الملحمي الذي أصبح أداة اشتباك وربط إيقاعي بين المكونات المختلفة للجدارية.

ما تقدم يؤكد أن تلك المجموعة من أدوات الربط الإيقاعي، جعلت القصيدة الغنية بدلالاتها وإيقاعها عملاً فنياً متماسكاً يحظى بقوام لغوي هندسي يقوم على بعدين أساسيين هما الخيال والإيقاع.

◄ **ثالثاً- الضوابط الإيقاعية:**

استخدم الشاعر في جداريته مجموعة من الأدوات التي أدت دوراً كبيراً في ضبط الإيقاع المتنوع لهذه القصيدة الطويلة منها:

♦ **التقديم والتأخير**: تستطيع ظاهرة التقديم والتأخير بوصفها ظاهرة بلاغية ذات علاقة وطيدة بتحولات المعنى الناجمة عن تغيير ترتيب المفردات في الجملة أن تؤدي دوراً بارزاً على مستوى الربط بين الدلالة والإيقاع، فكل تغيير في ترتيب مفردات الجملة سيقود حتماً الى تغيير ثنائي على مستوى الإيقاع والدلالة. من هنا نستطيع الجزم بأن ظاهرة التقديم والتأخير ذات علاقة وثيقة بتشكيل الإيقاع وضبطه أيضاً على مستوى القصيدة. وهي تعتمد على التنوع الهائل في مفردات اللغة العربية من حيث التكوين الصوتي والمقطعي اللذين تعتمد عليهما اللغة الشعرية في تشكيل جزء كبير من إيقاعها.

♦ **السكتات المتنوعة:**

يمكن للسكتة بأنواعها المختلفة (الصوتية، الدلالية، العروضية) أن تقوم بدور فعال على مستوى ضبط العملية الإيقاعية في القصيدة. ذلك لأن الشاعر يستطيع استغلال السكتة لخلق التوازن الإيقاعي الذي يتوافق مع حالته النفسية، فان بعض الحالات الانفعالية تستدعي المقاطع القصيرة، والجمل القصيرة، فتكون السكتات بينها متقاربة، وبعض الحالات الانفعالية تتطلب الإطالة والاسترسال فتكون السكتات متباعدة.

أضف الى ذلك ما يمتلكه الشاعر من طاقات القائية للشعر تعتمد في كثير من الأحيان على استغلال الوقفة بأنواعها المختلفة في ضبط الإيقاع. الأمر الذي يؤكد أن بمقدور هذه السكتات أن تقوم بدور الضابط الإيقاعي في كثير من المواضع.

♦ **حروف المعاني:**

استخدم الشاعر في جداريته أغلب حروف المعاني (ل، و، ف، ب، س / من، قد، لم، ما، عن، يا، لا / الى، على، نعم، إذ) ، وبالتدقيق في هذه الحروف سنجد أنها على ثلاثة أنواع حسب تقسيم علم الأصوات الحديث. النوع الأول هو الذي يتكون من مقطع قصير قوامه صامت وحركة، ويرمز له بالرمز (ص ح) ، ومن أحرفه (ل، و، ف، ب، س) ، أما النوع الثاني فهو الذي يتكون من صامت وحركة طويلة، ويرمز له بالرمز (ص ح ح) ، ومن أحرفه (ما، يا، لا) ، أو من من صامت وحركة قصيرة وصامت آخر، ويرمز له بالرمز (ص ح ص) ، ومن حروفه (لم، قد، من، عن) .

أما النوع الثالث فهو الذي يتكون من مقطعين صوتيين، وهو نوعان الأول يتكون من مقطعين أولهما قصير والثاني طويل ويرمز (ص ح، ص ح ح) ، ومن حروفه (على، إالى) أما الثاني فيتكون من مقطعين الأول قصير (ص ح) ، والثاني طويل (ص ح ص) ، ومن أحرفه (نعم، إذن) .

وإذا عرفنا ما لهذه الحروف من مرونة في الاستخدام، وما تشتمل عليه من طاقات دلالية منزلقة ومتعددة يستطيع الشاعر الموهوب أن يستغلها كسوابق أو لواحق لغوية تؤدي وظيفة وزنية إيقاعية ودلالية أيضاً. فالكلمة التي تستعصي على وزن معين يمكن تطويعها بأحد هذه الحروف بما لا يتعارض مع الدلالة. مما يؤكد أهمية هذه الحروف في عملية الضبط الإيقاعي الناجم عن الجانب العروضي؛ لأنها تمثل الأسباب والأوتاد التي تتكون منها التفاعيل، أو المقاطع التي تتكون منها الكلمات.

♦ **التنوع الأسلوبي:**

استطاع الشاعر أن ينوع أسلوبه بطريقتين: الأولى هي تنوع الأسلوب من جهة حركة النص وسيره نحو نهايته، حيث استخدم الشاعر طرقاً متنوعة في التعبير عن مشاعره، فقد استخدم اللغة الوصفية الغنائية في كثير من المواضع بوصفها لغة معتدلة السرعة، كما استخدم لغة الحوار في مواضع أخرى للتعبير عن قلقه وتوتره إزاء صراعه مع الموت فجاءت لغة ذات جمل قصيرة وإيقاع سريع. كما استخدم اللغة السردية الملحمية ذات الجمل الطويل في بعض المقاطع فجاءت بطيئة في إيقاعها.

وهو في هذه الأحوال المختلفة جميعاً يصدر عن إحساس مرهف يستطيع المواءمة بين الموضوع من جهة واللغة وإيقاعاتها من جهة أخرى. أما الثانية فهي التنوع الأسلوبي أي مراعاة نوع الأسلوب من حيث الخبر والإنشاء، فقد استخدم الشاعر النوعين من الأساليب مؤكداً مقولة التوافق بين الأسلوب والمضمون مع الحالة النفسية للشاعر، وتوافق ذلك كله مع الإيقاع.

فعندما كان يستخدم الأسلوب الخبري كانت وتيرة الإيقاع تتسم بالهدوء والبطء وهو ما يتناسب مع أجواء السرد والوصف اللذين يحتاجان الى الجمل الخبرية التي تنتهي بانحدار الصوت وهدوء الإيقاع. أما عندما كان يستخدم أسلوب الأمر أو الاستفهام، فان وتيرة الإيقاع كانت تتجه نحو السرعة والصعود، وهو ما يتناسب مع أجواء الحوار الذي يحتاج الى تنوع الأسلوب، والإكثار من جمل الأمر والاستفهام ذات الإيقاع السريع في أغلب الأحيان.

وهو بذلك يكون قد نجح في التحكم بمستويات الإيقاع، فخلصها من الرتابة والقرقعة الجوفاء.

وقد خلصت الدراسة إلى أن الجدارية فتحت أفقاً أوسع لدراسة البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث انطلاقاً من المزاوجة بين الآليات الحديثة والآليات القديمة في دراسة البنية الإيقاعية في القصيدة. لذا توصي الدراسة بتشجيع الباحثين والدارسين لإجراء مزيد من الدراسات حول البنية الإيقاعية في الشعر الحديث في عموم الجامعات والمعاهد المختصة.

الهوامش:

١. ادونيس، مقدمة للشعر، دار العودة، بيروت، ط٤ ،١٩٨٣، ص٩٤.

٢. عز الدين المصري، الدراما التلفزيونية، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية ص٥٧١.

٣. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٩٨، ص٣٧٦.

٤. عبده وازن، دفاتر محمود درويش، لقاء صحفي، جريدة الحياة،٢٠٠٨/٨/١٠ شبكة الإنترنت.

٥. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب١٩٨٨، ص٩٩.

٦. اوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٢، ص٣٣٣.

٧. عبده وازن، مصدر سابق .

٨. اوفيد، مصدر سابق، ص٣٣٣.

٩. محمود درويش، الجدارية، دار رياض الريس، بيروت، ط ٢٠٠٠، ص٥٤ و٥٥.

١٠. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد- بيروت، ١٩٨٦، ص١٥٣.

١١. عبده وازن، مصدر سابق.

١٢. ألفت عبد العزيز، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١٨٤و١٨٥.

١٣. عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة – فلسطين،٢٠٠٠، ص٢٤٥.

١٤. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧، ص ١٦٨.

١٥. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص١١٩.

١٦. محمود درويش، الجدارية، ص٧٨ و ٧٩.

١٧. الفت عبد العزيز، سابق ص ٢٦٦.

١٨. محمود درويش، الجدارية، ص ٧٦ و ٧٧.

١٩. السابق، ص٧٦ .

٢٠. السابق، ص ١٠٢و١٠٣.

٢١. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، بيروت، ط١ ١٩٩٢، ص٢٧٦.

٢٢. السابق، ص٢٧٦.

٢٣. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، ط٢٠٠٠، ص٣٠١.

٢٤. نازك الملائكة، سابق، ص٢٦٤.

٢٥. كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، مدبولي، القاهرة، ط ١٩٩٨، ص٢٨٨.

٢٦. مفيد نجم، محمود درويش المتحصن بالضوء، مجلة نزوى، عدد ٣٩ – ٢٤ /٧ /٢٠٠٩.

٢٧. محمود درويش، الجدارية، ص ٨٩ و ٩٠.

٢٨. القرآن الكريم، سورة الرحمن آية ٢٦ و٢٧.

٢٩. محمود درويش، الجدارية، ص ٨٨.

٣٠. لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، دار صادر، بيروت، د.ت، ص١٣٢.

٣١. الجدارية، ص٩.

٣٢. السابق، ص٩٢.

٣٣. نازك الملائكة، سابق، ص٢٧٠.

٣٤. الجدارية، ص ٨٦.

٣٥. السابق، ص٢٣.

٣٦. محمد عبد المطلب، سابق، ص١٧٤.

٣٧. محمد التو نجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية – بيروت – ط١٩٩٣، ص ٣٢٨.

٣٨. الجدارية، ص٤.

٣٩. السابق، ص ٧٦.

٤٠. السابق، ص١٠و١١.

٤١. السابق، ص١٧.

٤٢. عبده وازن، سابق، ح١.

٤٣. عبد الخالق العف، سابق، ص٢٧٣.

٤٤. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، ١٩٨٨، سابق، ص ١٠٣.

٤٥. ألفت عبد العزيز، سابق، ٢٦٠.

٤٦. الجدارية، ٣٩ .

٤٧. السابق،٤١.

٤٨. السابق، ٨٨ .

٤٩. السابق، ٦٢.

٥٠. القران الكريم، آل عمران، آية ١٥٩.

٥١. الجدارية، ٨٧.

٥٢. لبيد بن ربيعة العامري – ديوانه ص ١٣٢.

٥٣. ألفت عبد العزيز، سابق، ص ٢٧٠.

٥٤. السابق، ص ٢٧٨.

٥٥. عبده وازن، سابق.

٥٦. س. أم. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، ط ٣ فلسطين، ٢٠٠٠، ص٦٦.

٥٧. الجدارية، ص١٠١.

٥٨. السابق، ٦٣.

٥٩. السابق،٣٣ و ٦٨.

٦٠. السابق.

٦١. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧، ص٤٤٤.

٦٢. عبده وازن، سابق.

٦٣. السابق، ص ٨٧.

٦٤. ألفت عبد العزين، سابق،٢٨١.

٦٥. محمد غنيمي هلال، سابق، ٤٤٢.

٦٦. جان كوهين، سابق.

٦٧. الجدارية، ١٨.

٦٨. السابق، ١٩.

٦٩. جان كوهين، سابق، ص ٢٠٩.

٧٠. عبده وازن، سابق.

المصادر والمراجع:

١. القران الكريم.

٢. ادونيس، مقدمة للشعر، دار العودة، بيروت، ط٤ ،١٩٨٣.

٣. ألفت عبد العزيز، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٤. اوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٢.

٥. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨.

٦. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، ١٩٨٨.

٧. س. أم. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، ط ٣ فلسطين، ٢٠٠٠.

٨. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد– بيروت، ١٩٨٦.

٩. عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة – فلسطين،٢٠٠٠.

١٠. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.

١١. عبده وازن، دفاتر محمود درويش، لقاء صحفي، جريدة الحياة،٢٠٠٨/٨/١٠ شبكة الإنترنت.

١٢. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٩٨.

١٣. عز الدين المصري، الدراما التلفزيونية، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية.

١٤. كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، مدبولي، القاهرة، ط ١٩٩٨.

١٥. لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، دار صادر، بيروت.

١٦. محمد التو نجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية – بيروت – ط ١٩٩٣.

١٧. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، ط٢٠٠٠.

١٨. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

١٩. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٠. محمود درويش، الجدارية.

٢١. مفيد نجم، محمود درويش المتحصن بالضوء، مجلة نزوى، عدد ٣٩ – ٢٤ /٧ /٢٠٠٩.

٢٢. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، بيروت، ط١ ١٩٩٢.

جَماليّاتُ المكانِ الطُّفوليّ في دِيوان «لماذا تركتَ الحصان وحيداً» للشاعر محمود درويش

د. خليل عبد القادر قطناني*

* أستاذ مساعد/ مشرف لغة عربية في وزارة التربية والتعليم/ نابلس.

مُلخّص:

يتناول البحث مفردة المكان الأليف في شعر محمود درويش، ويحاول أن يتكهنه موضوعياً وجمالياً في ديوان «**لماذا تركت الحصان وحيداً**»

عالج الباحث في المحور الأول جماليات المكان عند الشاعر من خلال مسح شمولي لعناصر المكان في الديوان موضوع الدرس، وبيان خلفياته الفيزيائية والذاتية، وأبعاده الاجتماعية والاقتصادية والوطنية، ومدى ارتباطه بذاتية الشاعر وانتمائه وهويته رغم الرحيل المبكر عنه.

في المحور الثاني تعمق الباحث في تجلية المكان جمالياً على مستوى اللغة التعبيرية من خلال تفكيك بنية اللغة الشعرية، كالأنسنة والتجسيد، والنص الغائب، وعرّج على بلاغة الإيقاع الصوتي عنده، وقد خلص إلى نتيجة مؤداها أن الشاعر قد تغزّل في المكان الأليف، وعثر فيه على ذاته بعد استلابها وتهشمها.

Abstract:

This research deals with the expressions of (the familiar place) in the poetry of Mahmoud Darwish particularly in his volume of poetry titled ***«Why Did You Leave the Horse Alone?»****. The researcher tried to demonstrate this issue from the thematic and aesthetic points of view.*

In the first part, the researcher dealt with the aesthetic aspects of the place for the poet by surveying the components of the place aspects from the physical, personal, social, economic, national background and how much attached to the poet's identity in spite of his early departure from this place.

In the second part, the researcher discussed deeply the aesthetic aspects of the place through the analysis of the linguistic expressions used in the structure of the poem such as personification and embodiment. He also studied the sound rhythm in the work.

The researcher concluded that the poet has expressed his deep love for the «familiar place» as it enabled him to find his true self which has been taken away from him and designified.

مقدمة:

لعل الدراسة النقدية للمكان أدخل تأويلياً وجمالياً في القصة والرواية منه في الشعر، ولم يلتفت إلى جماليات المكان في الشعر إلا حديثاً، فقد اقتصرت الدراسات على النثر الروائي والقصصي، حتى إذا تداخلت الأجناس الأدبية وانحلت خصائص كل منها في الآخر، وذابت الفروق، وزالت الحدود نهد نفر من النقاد لتجلية هذه الجماليات، مستندين إلى آخر ما توصل إليه نقد الرواية الحديثة من تأصيلات وتطبيقات، حيث تنوعت مقارباتها، وتعددت اتجاهاتها ما بين التأصيل والتأويل أحصاها عدداً الدكتور عبد الله أبو هيف في كتابه الموسوم «**جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر**»، حيث قسم كتابه ثلاثة أقسام: عالج في الأول منه مآل وحدة الكتابة في نظرية الأدب وتطوراتها الجمالية والدلالية، وتناول في القسم الثاني المفهوم وتجلياته في الممارسة النقدية على اختلاف الأجناس الأدبية، ونحا في القسم الثالث إلى تبيان تطورات النقد التطبيقي لمفهوم المكان، وختم بحثه بأبرز النتائج التي توصل إليها من استخلاصات، واستقر رأيه من خلال الكتب التي استقبلها إلى اتساع عمليات التعريب للمناهج الحديثة فيما يخص المكان وجمالياته في الأدب العربي قديمه وحديثه. (١)

والمقاربة الجمالية (aesthetic aprouth) للمكان الطفولي في شعر محمود درويش تتكئ على ثنائية الذات والجغرافيا، وتندغمان في علاقة تفاعلية؛ فالجغرافيا التي غادرها درويش إلى مطارات المنافي، والذات التي تشظت في قطارات الرحيل. انصهرت في شعره، أعني متنه النصي فناً رفيعاً، ووصفاً بديعاً، ولم يكن بوسع الشاعر حينئذ إلا أن يحمل الجغرافيا في قلبه، ويسقطها على صفحات شعره، يدل على ذلك قوله مخاطباً الشاعرة فدوى طوقان: (٢)

نحن في حلٍّ من التذكار. فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشبُ الجليل

والنقد الذي يتصدى لدراسة للمكان عند درويش، ويحمل عبء التأويل في شعره

يندرج في إطار الدراسات المتعددة والمتنوعة التي تناولت شعره. ولأن المتن الشعري ممتد عبر مساحات واسعة من مساحات الوطن، ويشمل مراحل متعاقبة من مراحل القضية، فقد اختار الباحث أن يقارب جمالياً– المكان الطفولي في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً». فقد صدرت الطبعة الأولى منه أواخر عام ١٩٩٥، ويمكن الاستدلال أن تاريخ كتابة قصائد الديوان (الزمن الكتابي) كان قبل ذلك العام بالتأكيد، وفي هذا إشارة دالة إلى مرحلة سياسية فارقة في تاريخ القضية ،وأعني بها مرحلة توقيع اتفاق (أوسلو) ١٩٩٣، وما ترتب على ذلك من استقالة الشاعر من تنفيذية (م . ت . ف) هذا من جهة، ومن ناحية أخرى يؤرخ الديوان إلى عودة الشاعر الناقصة إلى أرض الوطن، ويذكر هنا– من باب تشابه الحال– زيارة الشاعر لقريته (البروة) حيث لم يعثر على أية معالم أثرية تركها في مرحلة الطفولة. وظلت تسكنه حتى العودة، ويمكن الإشارة إلى قصيدته «طللية البروة» في ديوانه الأخير «**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**» (٣).

ويجلّي البحث مدى انعكاس المكان على ذات الشاعر وعثوره على طفله الذي تركه هناك أمام شجرة الخروب، وحافة البئر، وتردد صداها مع صهيل الحصان الذي تركه وحيداً.

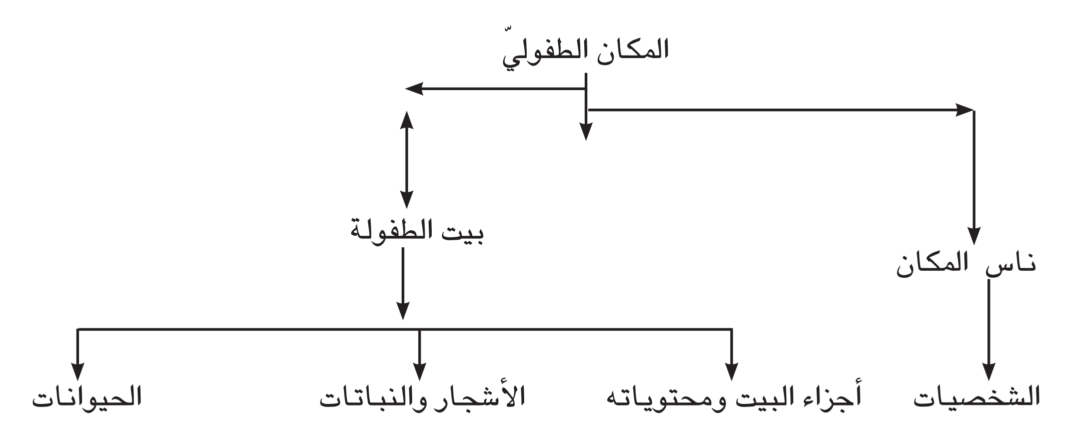
وتجدر الإشارة إلى أن الباحث يعني بالمكان الطفوليّ المكان الأليف الذي يحمل ذكريات طفل حيّ في ذات الشاعر إنه يحمل الجاذبية والذكريات والجمالية والحب والحماية «إنه يملك جاذبية في أغلب الأحيان وذلك لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية» (٤). إنه البيت الطفوليّ وما يحيط به من أحياز وفضاءات، منها ما يتعلق بالإنسان، ومنها ما يتعلق بماهيّات المكان، **وسيسير البحث في اتجاهين**:

- الاتجاه الأول: التوصيف الموضوعي لمحتويات المكان.
- الاتجاه الآخر: جماليات المكان.

ويستند البحث في هذه المقاربة إلى قراءات سابقة حول شعر الشاعر بعامة، ونثر الشاعر فيما يتعلق بكتابه «**يوميات الحزن العادي**» ليؤكد ما يذهب الباحث إليه من تعالقات بين الشعر والنثر.

المحور الأول: التوصيف الموضوعي للمكان الطفوليّ.

إن القارئ للديوان قراءة مسحية للمكان الطفوليّ ومحتوياته سيخرج بالترسيمة الآتية:



الأب	البئر	الصفصافة	السماق	حيوان المكان
الأم	الخزانة	اللوز	الزنزلخت	الحصان
الجد	المفتاح	شجرة الخروب	الياسمين	الأبقار
والجدة	درج البيت	البلوط	عباد الشمس	الماعز
إسماعيل	الحظائر	السنديان	الميرمية	النحل
العم جميل	الخزائن اليدوية	الصبار	الخبيزة	الحمام
	النوافذ المناجل	السرو	الفرفحينة	الفراشة
	الباب النبوي	اللوز	الطيون	الغراب الدوري
	الحَبل	الزيتون	الليلك	الحسون
	باحة البيت	الدالية	سنابل القمح	الوعل
	الفناجين			الظبية
	طبق الخيزران			الأيائل

التحليل:

المنعم النظر إلى الترسيمة السابقة يجد أن الشاعر قد استقصى محتويات المكان الطفولي، وربطها بشبكة علاقات مادية وإنسانية، **وعليه يمكن تقسيم المكان عنده إلى**:

١. المكان المغلق: ويتمثل في البيت ومحتوياته المادية كالخزانة والمفتاح وكل ما يتعلق بهذه الدوال من مفردات كالشال والعباءة والدرج والفناجين والطبق الخيزراني.

٢. المكان المفتوح: وهو ما ينفتح على الفضاء الخارجي للبيت، وما يحيط به من معالم جغرافية كالطيور والسهول والتلال.

ومن المؤكد أن توصيف الشاعر لمعالم الفضاء المكاني هو توصيف فيزيائي وتاريخي وواقعي أعني إذا ما رحنا نعيد النظر في المكان الذي عايشه الشاعر في طفولته، سنجد البيت ومحتوياته وشخصياته حاضرة هناك في المكان. وهو أيضاً ذات بعد ذاتي – نفسي يعكس مدى انحلال الذات في المكان وانطباع المكان على صفحتها المتشظيّة. لقد عثر الشاعر على طفله حينما استدعى (received) المكان الأليف الذي عايشه في طفولته. وسنرى مدى انعكاس البعد الذاتي في توصيف المكان من خلال المقتبسات الشعرية لمتن الديوان، إنه مكان جدّ لصيق بنفسية الشاعر ورؤيته لماضيه وحاضره.

وهو أيضاً ذو بعد تجريدي – فلسفي في بعض المقاطع منه، إنه يجرد المكان من حاسة الإبصار إلى حاسة التجريد ليرى المتلقي فكرته الفلسفية حول الأحداث التي مرّ بها في طفولته. **وسيقوم الباحث بتحليل الترسيمة المكانية على النحو الآتي**:

◄ أولاً: ناس المكان (Place character) : في النص المحيط للديوان أهدى الشاعر متنه الشعري إلى ناس المكان الذين عاش معهم طفولته: «إلى ذكرى الغائبين: جدي حسين، وجدتي آمنة، وأبي سليم، وإلى الحاضرة حوريّة أمي» (٥) .

وعلاقة المكان بالشخصيات علاقة طبيعية؛ فهم ناسه وأصحابه، ويعدّ وصف الشخصيات من عناصر بناء المكان المحكم للعمل الأدبي «هناك بناءٌ فوقي للمكان، يأتي من حركة الشخصيات في المكان ذهاباً وإياباً، سفراً واستقراراً، وهذه الحركة لها دلالة مهمة، فإن الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحوّل في الشخصية» (٦) .

وتنحلّ الشخصيات في متن النصوص والقصائد، فالقصائد المعنونة (أيقونات من بلّور المكان) جلّها قصائد سردية وحوارية بين الشاعر وشخصيات المكان الأليف، ويبدو الشاعر فيها متسائلاً، ومتشحاً بالبساطة التعبيرية، عن طفولته وخروجه من القرية. وموعد عودته إليها، وتظهر قدرة الشاعر على استرجاع أحداث الطفولة مع شخصيات المكان بلغة الشاعر الطفل، لا بلغة الشاعر الرجل.

- **أولاً- الأب:**

يبدو الشاعر متعلقاً بشخصية الأب الكادح تعلقاً شديداً ونثره يعجّ بذكر الأب، يقول تحت عنوان «القمر الذي لم يسقط في البئر»: (٧)

ماذا تفعل يا أبي؟
- أبحث عن قلبي الذي وقع في تلك الليلة.
- وهل تجده هنا؟
- أين أجده إذن! انحني على الأرض وألتقطه حبات حبات
كما تجمع الفلاحات في تشرين حبات الزيتون.

يقول الشاعر واصفاً أباه في قصيدة بعنوان «في يدي غيمة» رابطاً بين الأب ومحتويات المكان يقول: (٨)

أبي يسحب الماء من بئره ويقول
له: لا تجف، ويأخذني من يدي
لأرى كيف أكبر كالفرفحينة.

وفي قصيدته (أبد الصبّار) يتساءل الشاعر عن وجهة خروجه: (٩)

إلى أين تأخذني يا أبي؟
إلى جهة الريح يا ولدي
ومن يسكن البيت من بعدنا يا أبي؟
سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي.

ويظهر الأب في الديوان بصورة الملهم للشاعر حب الأرض، وفي حمايته له، كما يبدو الشاعر متعاطفاً مع أبيه في حياته القاسية، وهي صورة قديمة على هذا الديوان تظهر في دواوينه الأولى، يقول الشاعر مفتخراً مادحاً: (١٠)

أبي من أسرة المحراث
لا من سادة نُجبِ

- **ثانياً- الأمّ:**

تمثل الأم في المتن النصي الممتد للشاعر حيزاً واسعاً ابتداءً من قصيدة «أحنّ إلى خبز أمي» وليس انتهاء بشخصية الأم في الديوان موضوع البحث، حيث تظهر كشخصية نامية دائرية، وفي مواقع مرتبطة بالمكان ارتباطاً روحياً. لقد تعلق الشاعر بأمه، ولكنه فارقها قبل أن يدرك سرّ العلاقة بين الابن وأمه، وقبل أن يفهم سر عاداتها التي قد تبدو غريبة على

طفل مثله. يقول درويش في قصيدته «قرويون من غير سوء» : [١١]

لم أكن أعرف بعد عادات أمّي ولا أهلها
عندما جاءت الشاحنات من البحر.

لقد كان الشاعر صغيراً عندما اجتاحت القوات الإسرائيلية القرية، ولم يكن بوسعه تفسير كثير من عادات أمه وعلاقتها الأسرية يقول درويش في «يوميات الحزن العادي»:[١٢] «كانت جميلة وقاسية، تنشر الرعب في البيت، وحين تكون وحدها تبكي بلا مناسبة وبلا انقطاع، وتهدهد أختي الصغيرة بأغانٍ مشجيّة، تذكر فيها سوء الطالع، والحنين إلى أشياء ضائعة، كأنها مزامير بدائية، لم تذهبْ يوماً إلى أعراس القرية، ولكنها أول من يذهب إلى جنازة في القرية، أو القرى المجاورة عاجزة عن الفرح، قادرة على البكاء، وبارعة في السخرية».

وفي الديوان قصيدة بعنوان «تعاليم حورية» هي عبارة عن تداعيات حزينة يستدعي الشاعر فيها مرحلته الطفولية مع أمه، لقد فارقها قبل أن يكبر، وقبل أن تراه أمام عينيها شاباً مستعداً للزواج، رحل عنها قبل أن تقول الأم لابنها المريض: كيف حالك؟ إنه يستذكر كلامها الطيب وعملها البسيط يقول: [١٣]

أمي تعدّ أصابعي العشرين عن بعد
تمشّطني بخُصلة شعرها الذهبي، تبحث في
ثيابي الداخليةِ عن نساء أجنبيات
وترفو جوربي المقطوعَ – لم أكبر على يدها
كما شئنا أنا وهي ... افترقْنا عند منحدر الرخام
ولوّحت سحب لنا، ولماعزٍ يرث المكان

وفي موضع آخر من القصيدة السابقة يقول بلغة الاستعارة (syntagmatic) : [١٤]

ما زلت أحيا في خضمّك لم تقولي ما
تقول الأم للولد المريض.

والنص ذو سردية حزينة، إلا أنه لم يزل يحيا في خضمها والخضم: (البحر لكثرة مائه وخيره) ، مختتماً قصيدته بتأكيده على بقاء صورة الأم حتى الرمق الأخير من قصيدته أي من حياته، ومستدعياً الاسم القديم لفلسطين (أرض كنعان) يقول: [١٥]

أمي تضيء نجوم كنعان الأخيرة
حول مرآتي
وترمي في قصيدتيَ الأخيرة شالها.

- **ثالثاً– الجدّ:**

ثمة إشارات متفرقة للجد في متن الديوان، قصيرة، ولكنها دالة على التصاق الشاعر بجده، إن الشاعر يستدعي صورة الجد، وما تثيره من كوامن المكان ورائحته وانعكاساته على شخصية الطفل يقول الشاعر: (١٦)

لكنني كنت أعرف رائحةَ التبغ حول
عباءة جدِي ورائحة القهوة الأبديّة

يرسم الشاعر في الأسطر السابقة صورة تراثية للجد تتمتع بالأصالة والعمق في لباسه العباءة القديمة، وفي تبغه غير المصنع، وقهوته الدائمة، إنها صورة مكانية تشي بمدى حضور المكان في ذاكرة الشاعر الطفل. ويقول في موضع آخر مبرزاً قوة الجد رغم كبر سنه: (١٧)

ويقول أب لابنه: كن قوياً كجدّك

وفي الموضع الثالث تكتمل صورة الجد الذي ينهض مبكراً ليزور كرمه قبل تدميره، ويلمح إلى تعليم الجد الطفل القرآن معدداً عناصر المكان الطفولي: البئر، الكرم، دوحة الإيمان ... يقول الشاعر: (١٨)

جدّي ينهض من نومه، كي يجمع الأعشابَ من كرمه
المطمورِ
تحت الشارع الأسود
علَّمني القرآن في دوحة الإيمان، شرقَ البئر
من آدم جئنا ومن حواء
في جنَّة النسيان
يا جدي: أنا آخر الأحياء في الصحراء فلنصعد.

ويحن الشاعر إلى شيء من لوازم الجدّ في صورته المرسومة وهي العباءة، إنها تذكره بالمكان والخزانة والجلسة القروية. (١٩) ويؤكد الشاعر هذه العلاقة مع شخصية الجد في يومياته فيقول: «كان جدي ملاكاً موفور الحال، وحين حدث ما حدث، وصار هو حاضراً غائباً، كان يقضي أيامه أمام مكتب الحاكم العسكري في انتظار تصريح سفر إلى عكا لا لشيء إلا ليرى أرضه من خلال نافذة سيارة الباص، كان يقضي يومه في قراءة الجرائد ويقضي ليله في التأمل واستعادة الذكريات وينتظر ... هو الذي رباني، وكنت أحبه أكثر من أبي ... علمني جدي القراءة، ومساحة الأرض وأعمار الزيتون. وكان يشتري لي كتباً من

عكا، ويأخذني إلى أصدقائه ليفاخر بالطفل الذي يقرأ الجريدة والكتب، ويحفظ الشعر القديم، ولا يخطئ إلا في قراءة سورة يس. [٢٠]

- **رابعاً- الجدّة:**

في الديوان ثلاث إشارات تتعلق بشخصية الجدّة،

- الأولى: قوله في قصيدة البئر: [٢١]

وقلت للذكرى: سلاماً يا كلام الجدّة العفوي يأخذنا
إلى أيامنا البيضاءِ تحت نعاسها.

- والثانية وردت في قصيدة «تعاليم حورية» هي قوله: [٢٢]

ولا تحنَّ إلى عباءة جدك السوداء، أو رِشواتِ
جدّتك الكثيرة.

- والإشارة الأخيرة ترد في تصويره الدوري الطائر [٢٣]

يألف السقف كضيف مرح، يألف
حوض الحبق الجالس كالجدة في نافذة

وتتجلى صورة الجدة بكلامها الشعبي العفوي، وهي صورة واقعية تراثية، حين يجتمع الصغار في الليل حول الجدة التي تشبه حوض الحبق، لاستماع الحكايا، وفي النهار يتحايلون لأخذ القروش منها، إنها صورة تعكس نفسية الشاعر وفكره حينئذ.

- **خامساً: ثمة شخصيتان في الديوان** مرّ عليهما الشاعر مروراً هما شخصية العمّ جميل بائع التبغ والحلويات، وقد جاءت في سياق الحديث عن البيت والمكان الأليف كمعلم دال على طريق الوصول إليه. [٢٤] . والشخصية الأخرى هي شخصية إسماعيل المغني صاحب العود. استدعاه الشاعر رمزاً ووعاءً ليحمله ذكرياته الغريبة عَبْر ألحان عوده أملاً في العودة المفقودة: يقول تحت عنوان «عود إسماعيل»: [٢٥]

هو صاحب العود القديم، وجارنا في غابة البلوط
يحمل وقته متخفياً في زيّ مجنون يغنّي.

هذه المقدمة السردية الوصفية تعطي تفاصيل أراها ضرورية إنه صاحب عود، وهو جار الشاعر، شخصية متخفية في ثياب مجنون وأين؟ في غابة البلوط إنها حيلة فنية توحي بقدرة الشاعر الروائية وهي أيضاً تمهيداً لبثّ رؤيا الشاعر وحنينه إلى الأيام السالفة. يقول الشاعر: [٢٦]

أنا الغريب، وأنت مثلي يا غريب الدار

عد يا عود بالمفقود، واذبحني عليك

من الوريد إلى الوريد

هللو يا، هللو يا

كل شيء سوف يبدأ من جديد

ويخلص الباحث إلى القول في الحديث عن الشخصيات إلى أن الشاعر استدعى هذه الشخصيات بوصفها جزءاً حيّاً من المكان الطفولي، و إذا كانت الرواية تصف المكان وصولاً للحديث عن الشخصية وديكوراً لإبراز أحداثها، فإن الباحث يعتقد أن الشاعر قد استدعاها بوصفها مرتبطة بالمكان الأليف، وإنْ في جانب محدد من جوانب هذه المقاربة بما تمثله الشخصيات من ارتباط بالآخر، وبما تحمله من عناصر الحماية لذات الشاعر التجأ إليها في وحدته وانتكاسته.

◄ **ثانياً- بيت الطفولة (place childhood):**

عمد الشاعر إلى وصف البيت الطفوليّ بكل جزئياته وتفصيلاته بدءاً من أدق الأشياء من مثل حبل الخزانة حتى النافذة فالبئر، واعتمد الشاعر على الذهنية والذاكرة الحية في استدعاء حاجيات البيت الذي تركه صغيراً، وعاد إليه مشوّهاً. غير أنه – وعلى الرغم من ذلك –يحمل نبض التاريخ الفلسطيني، ويمثل التراث الذي ناضل من أجله الشاعر عقوداً عدة منافي الأرض، وليس هذا الأمر مستغربا لدى شاعر كدرويش؛ فلو أننا عرّجنا على الرواية الفلسطينية فسنجد باحثاً يقول: «يبرز في الرواية النسائية الفلسطينية البيت (التذكري) ، أو ما يمكن وصفه بذاكرة البيت، إذ تحمل الشخصيات الروائية الفلسطينية بيتها في ذاكرتها، لا سيما بيت الطفولة أينما حلت وارتحلت، ويزداد ارتباطها وحنينها عندما لا يعود هذا البيت موجوداً» (٢٧) .

ويرى الباحث أن الشاعر قد أحيا ماضيه بوصفه البيت الأليف «إنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام، إننا لا نعود «نعيش» البيت حقاً من خلال سماته الوضعية، ولا من خلال الأوقات التي تتبين فيها منافعه إنّ ماضياً كاملاً يأتي» (٢٨)

والناظر إلى الترسيمة يرى معالم البيت القديم متبدية في شعرية مكانية أنيقة. شجرة الصفصاف أمام البيت، والبئر، وحظائر الماعز والأبقار، وخزانة الملابس، والنوافذ وما

تطل عليه... وسأضرب لمحتويات المكان أمثلة حيّة وعميقة. مفسحاً المجال للمحور الثاني الذي يتحدث عن بلاغة الوصف ولغة المكان.

لعل الشاعر قد وفّق في حسن المطلع حينما صدّر أولى قصائد الديوان بلازمة مكرورة هي: (٢٩)

أطلّ كشرفة بيت على ما أريد

إن الشرفة العالية للبيت تعادل رؤيا الشاعر للمستقبل من خلال الماضي البعيد،والشرفة حسيّة، والرؤيا (vision) معنوية، ومع أن طرفي التشبيه بعيدان هنا إلا أن العلاقة أعني وجه الشبه عميق وممتد يتمثل في الانتقال من الحسي إلى المجرد في توليفة لغوية ووصفية متناهية في الإبداع يستكشف من خلال رؤيته الغيب انه يحمل نبوءة الشاعر.

- **دال البئر (wellseme)** :

البئر جزء لا يتجزأ من مكونات البيت العربي بعامة، والفلسطيني بخاصة؛ إذ لا غنى للبيوت القروية عن وجود الماء لظروف الحياة الصعبة في الزمن القديم. وأول مقطع شعري يطالعنا في القراءة قول الشاعر: (٣٠)

أبي يسحب الماء من بئره ويقول له: لا تجف

إن العلاقة بين البئر والأب علاقة الجسد بالروح، وقد وفق الشاعر عندما عبر عن هذه العلاقة بالمضاف والمضاف إليه (بئره) بئر + الهاء وهما كالشيء الواحد. وترد مفردة البئر في سياق رحلة الخروج مع الأب من البروة إلى لبنان، ويؤكد الشاعر أن الإنسان عندما يرحل عن المكان الذي يحب يترك آثاره هناك يقول درويش: (٣١)

يا أبي خفّف القول عني
تركت النوافذَ مفتوحةً لهديل الحمام
تركت على حافة البئر وجهي ...

رحل الشاعر مع أبيه مكرهاً، ولكنه ترك وجهه (صورته) على حافة البئر ليرى وجهه في مائه العذب، دلالة على ترسخه في المكان. والبئر معلم دال على البيت الطفوليّ كغيره من المعالم، يقول الشاعر: (٣٢)

وفي باحة البيت
بئرٌ وصفصافة وحصان

والمعنى ذاته يرد في سياق التعرف على البيت من خلال دال البئر، ولكن بلغة شعرية أكثر نبضاً وحيوية، يقول الشاعر: (٣٣)

أعرف خطّ السحاب، وفي أي بئر سينتظر القرويات في الصيف.

لقد عرف الشاعر البيت بعمق وخبرة عقلية بحيث يستطيع أن يشيم سير خط السحاب، وفي أي بئر سيسقط حمولته، لتنتظره القرويات فيملأن جرارهن. ويتوقف الباحث ملياً عند قصيدة البئر. حيث ينفتح دال البئر في القصيدة على فضاءات أوسع تنطلق بلغة إشارية أبدع، فهي أولاً: البئر الحقيقية القديمة الممتلئة بالماء ،وفي هذا استحضار للمكان الذي هو مصدر الماء يقول الشاعر: (٣٤)

أختار يوماً غائماً لأمرّ بالبئر القديمة ربما امتلأت سماءً

والمقصود بالسماء هنا الماء «مجاز مرسل علاقته المكانية». وهي ثانياً: البئر الرمزية (مصدر الإلهام الشعري) التي تفيض بالمعنى يقول: (٣٥)

ربما فاضت عن المعنى، وعن أمثولة الراعي

وهي ثالثاً: بئر يوسف النبي حين ألقاه إخوته، لكن الشاعر يعدل من معنى النص القرآني، فهذه البئر لم تشهد بعد قصة يوسف مع إخوته لأنها بئر القرية المسالمة يقول:(٣٦)

أعرف أنني سأعود حياً، بعد ساعات من البئر
التي لم ألق فيها يوسفاً أو خوف إخوته من الأصداء

وهي رابعاً: البئر الأنثى الممتلئة حيوية وجنسية يقول الشاعر: (٣٧)

كن أخي، واذهب معي لنصيح بالبئر القديمة
ربما امتلأت كأنثى بالسماء

وهي أخيراً صورة لذات الطفل تتناص بوجه أو بآخر مع البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا في سيرته الذاتية (البئر الأولى) يقول: (٣٨)

وربما فاضت عن المعنى وعما سوف يحدث في
انتظار ولادتي من بئريَ الأولى سنشرب حفنة من مائها.

وثمة لفتة جميلة إن الضمير المستخدم في القصيدة بعامة هو ضمير المتكلم المفرد (أنا) (أعرف، أنني، اختار، ولادتي) غير أن الشاعر في المقطع الأخير ينتقل إلى ضمير الجمع (نحن) في كلمة (سنشرب) ، وهذا من لطائف الشاعر ودقة تصويره، وقدرته على

الانتقال من بؤرة الذات المفردة إلى الذات الجمعية، إنها البئر – فلسطين القديمة –، ويدل هذا على استعلاء التجربة الشعرية عنده، يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: «ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى يصيّر أفكاره الذاتية موضوعية، بأن يجعلها موضوع تأمله» (٣٩).

- **دالّ المِفتاح (key seme)** :

ومن محتويات البيت الطفولي الأدوات، وهي من الدوال التي تعد من متعلقات البيت المغلق من مثل: المفتاح، والخزائن اليدوية، والنوافذ، والحظائر، والطبق الخيزراني، والأبواب التي تشير إلى الحالة الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تعيشها الأسرة الفلسطينية إبان النكسة فالخزائن اليدوية، والحظائر المصنوعة يدوياً، هي من سمات البيت الفلسطيني الذي يتسم بالبساطة والعفوية التي كان الشاعر يعيشها مع أسرته آنذاك. ويشكل (المفتاح) موتيفاً نفسياً وإنسانياً للفلسطيني، يدل على مدى ارتباطه بالمكان، ويعبر درويش عن هذا المعنى بقوله واصفاً أباه: (٤٠)

تحسّسَ مفتاحَه مثلما يتحسّسُ
أعضاءه واطمأنّ

والمعادلة الآتية تدل على أن:

- المفتاح– عنصر مادي ــــ يصبح نفسياً ــــ العضو الجارحة.
- وجود المفتاح = الطمأنينة.
- غياب المفتاح = القلق.

- **دال القهوة (coffee seme)** :

ومن متعلقات البيت أيضاً (أدوات المأكل والمشرب) فهما «يشكلان مؤشراً هاماً بالنسبة إلى الطبقة الاجتماعية و إلى مزاج الشخصيات المختلفة وطبيعتها» (٤١) ومن ذلك وصف الشاعر للقهوة، يقول الشاعر: (٤٢)

لكنني كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي
ورائحة القهوة الأبدية.

يصف الشاعر القهوة أو رائحة القهوة بالأبدية، ويحتمل التأويل أن تكون صفة الأبدية ملتبسة بالرائحة لنفوذها وانتشارها، وإمّا أن تكون القهوة هي الموصوفة بالأبدية. وبخاصة أن مفردة (الأبديّة) لم تُشكّل في الديوان، وهكذا تسمح لنا التفكيكية بتعدد القراءة،

ولا تعترف بوحدة المعنى ومركزيته. والإشارة الثانية للقهوة تظهر في قول الشاعر: (٤٣)

لنا حلم واحد: أن يمرّ الهواء
صديقاً، وينشر رائحة القهوة العربية
فوق التلال المحيطة بالصيف والغرباء.

لقد أصبح حلم الشاعر مختزلاً بشيء واحد هو نفاذ رائحة القهوة إلى الغرباء، ورائحة القهوة هنا رمز لانتشار الأصالة العربية في الأعداء المرموز لهم بالغرباء.

إن وصف الشاعر القهوة يدل على مزاجية عالية لدى درويش فقد وصف الشاعر معاناته إبان اجتياح لبنان في الوصول إلى المطبخ لصنع فنجان قهوة، إن رائحة البن هنا جغرافيا وتاريخ يقول: «لأن القهوة، فنجان القهوة هي مرآة اليد ... فالقهوة هي القراءة العلنية لكتاب النفس المفتوح، والساحرة الكاشفة لما يحمله النهار من أسرار ». (٤٤)

- **دال الحصان (horse seme)** :

ومن معالم البيت أيضاً (حيوان المكان) ومنه الحصان ولعل اختيار الشاعر لعنوان ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيداً» لخير دليل على ارتباطية الشاعر بالخيل وبالمكان في تواشج متداخل، فالحصان يؤنس البيت وهو يعد– بذلك– أحد سكانه، يقول: (٤٥)

لماذا تركت الحصان وحيداً
لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها

وعلاقة العربي بالحصان علاقة إنسانية، وما خيل عنترة العبسيّ عنا ببعيد حينما قال مخاطباً مهره: (٤٦)

وقلت لمهري والقنا يقرع القنا تنبّه وكن مستيقظاً غير ناعسِ
فجاوبني مهري الكريم وقال لي أنا من جياد الخيل كن أنت فارسي

فالحصان من الحيوانات الأليفة التي تربى في البيت الأليف، ومن متعلقات البيت الطفولي الأزهار والنباتات والأشجار التي تحيط بالبيت كالصفصاف، والخروب، والسنديان، والميرمية، والفرفحينة، والخبيزة، والياسمين. إن مدلول هذه النباتات البرية التي يعرفها جلّ الفلسطينيين، وتكاد لا تخلو منها البيوت أقول لا تخلو من مدلول وجودي يؤدي إلى تلاحم الإنسان بالمكان. بل لعل الشاعر قد ارتقى بهذا الوجود بأن جعل من نفسه وذاته جزءاً من نباتات المكان الأليف، يقول درويش: (٤٧)

أعـرف البـيـت مـن خصلة الميرميّة

وفي موضع آخر يقول: [٤٨]

مثلما أعرف الدرب أعرفه
ياسمين يطوق بوابة من حديد
وعبّاد شمس يحدق في ما وراء المكان

ولعل فيما سبق من مقاطع شعرية إشارات وإلماحات لهذا الجانب من الوصف المكاني ومدى انعكاسه على ذات الشاعر.

ومهما يكن من أمر وصف المكان الطفوليّ سواءً فيما يتعلق بناسه، أو بمحتوياته. فقد بين الباحث عناصر المنزل الطفوليّ من خلال المقاربة الموضوعية عن متعلقاته مبرزاً توصيفاته المادية، وأبعاده النفسية والاجتماعية والفكرية ومدى انعكاسه على ذات الشاعر في تداعياته اللاواعية (unconscious) ، وأشير هنا إلى ما قاله الشاعر في يومياته حينما لجأ إلى تذكّر المكان قائلاً: « وعلى الطريق من دير الأسد إلى عكا تقف البروة على الهضبة إياها. لم تدلني عليها اللائحة التي تحمل اسماً آخر، دلتني عليها شجرة الخروب الضخمة التي بدأت منها البحث عن أمي قبل سنتين، ودلتني عليها حبات قلبي التي اكتنزت بالمطر والحنين. ليس المكان مساحة فحسب، إنه حالة نفسية أيضاً، ولا الشجر شجر إنه أضلاع الطفولة». [٤٩]

إن استقصاء الشاعر لمفردات البيت الطفولي هو استقصاء لدواخل الشاعر، وقد كشف هذا الاستقصاء «عن سعة المخيلة الشعرية وهي تجمع في أبعادها كوناً متسعاً يعطي في أعماق دلالاته معنى حسياً بالطبيعة والماضي، بالعام والخاص» [٥٠] ، وإن تميز البيت بالبعد الفيزيائي فأصبح في توصيفه الأوّلي ديكوراً إلا أنه عكس البعدين الاجتماعي والنفسي للشاعر، ووقع الأشياء أشد على الشاعر من الأشياء ذاتها لقد «كان هذا الديكور صورة للإنسان، كل حائط، وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلاً للشخصية التي تسكن الدار». [٥١]

واستكمالاً للمكان وتوصيفاته وانعكاساته يجيب الباحث عن سؤال مفترض ابتداءً، لم يلجأ شاعر مثل درويش إلى مرحلة الطفولة، ويصف المكان الطفولي الأليف؟ إنه تساؤل مشروع يثير إشكالات عديدة.

- هل هي حيلة فنية؟
- هل هي نوع من كتابة السيرة الذاتية الطفولية شعراً؟
- هل يرجع السبب إلى حب الذات، وبخاصة أنه لم ينجب طفلاً يحمل اسمه، فخلق من ذاته الحاضرة طفلاً صغيراً؟

- هل هي شهادة حية على جيل سابق يسجل ويوثق؟
- هل يرجع السبب إلى الانتكاس من الواقع والتصادم معه؟

كل ذلك ممكن غير أن الباحث يعتقد أن السبب الرئيس والمركزي يعود إلى الصراع الذي عاشه الشاعر بعد عودته إلى أرض فلسطين، وإحساسه باليأس والإحباط والتوتر الناتج من ذكريات مؤسفة، لقد كان استدعاء الطفل في الشاعر، والاستنجاد بمركز الحماية وهو الماضي بكل حيثياته هو الداعي وراء ذلك النهوض.

لقد سلك الشاعر لتخفيض هذه التوترات، والدفاع عن وجوده وانتمائه حيلاً دفاعية دافع بها عن الأنا المهشمة الممتلئة اغتراباً، ويرى الباحث أن درويش لم ينكفئ ولم ينسحب بل وظف آلية دفاعية أقرها (فرويد) وهي النكوص وهي «حالة دفاعية لا شعورية يرتد بواسطتها الشخص إلى مراحل سابقة من النمو حيث ينكص الشخص إلى نماذج من السلوك أو التصرفات البدائية التي لا تناسب عمره الحالي» [٥٢] ، وكذلك فقد وظف آليات مثل التصعيد [٥٣] ، والتّسامي [٥٤] ليعثر على ذاته من خلال وصف المكان الأليف، ولعل ذلك يظهر من خلال التحليل اللغوي للمكان الذي سنعالجه في المحور الثاني من هذا البحث.

المحور الثاني- جماليّات المكان (Aesthetics Place) :

إن ثنائية الشكل والمضمون من القضايا المشكلة في النقد الحديث، وتبدت انعكاساتها على المدارس النقدية المختلفة؛ الواقعية والجمالية، والشكلية والبنيوية... مما يحتم على الدارس أن يفرغ طاقته اللغوية التي يحتملها التأويل في الكشف عن جماليات النص الشعري كما تقف الذائقة النقدية شاهدة على مثل هذه الطاقة وصولاً إلى الشعرية. يقول درويش في ديوان: «أحد عشر كوكبا»: [٥٥]

سنفرغُ آخـرَ ألفاظنا في مديح المكان

يحمل المقطع الشعري السابق إحداثيات اللغة على النص، ويلتقيان في أوج نقطة جمالية «إذ تعدّ بنية المكان في النص الإبداعي مركزاً لغوياً وجمالياً لتوليد المعاني المتجددة البعيدة كل البعد عن الأوصاف السطحية». [٥٦]

وتقوم المدرسة الجمالية على تفكيك بنية الشكل، والجمال نوعان: موضوعي، وفني. ويتمثل الجمال الموضوعي هنا في المكان الطفولي وهو جمال نسبي، غير أن الشاعر قد يحوله مطلقاً ومثالياً. والمعوّل عليه هو الجمال الفني الذي يتمثل في قدرة الشاعر على التعبير عن الجمال الموضوعي. يقول صاحب كتاب «النقد الأدبي الحديث» في معرض حديثه عن النظرية المثالية والفلسفة الجمالية: «حين يختار الرسام لوحته، لا يلجأ إلى

أجمل الأشياء في الطبيعة ليرسمه ولكنه يلجأ إلى ما يلائم منظره وموضوعه؛ فقد يصور في لوحته شجرة السنديانة مثلاً، ويترك الورود، والورود في الطبيعة أجمل من السنديانة، ولكن السنديانة في لوحته أجمل لملاءمتها، ويقاس على ذلك التشبيهات والصور في الأدب، لا تختار على أساس جمالها في ذاتها، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبي»[٥٧]. وبوسع الباحث أن يتلمس طرق التجسيد اللغوي للمكان، وصولاً إلى الصورة المكانية في عدة عنوانات تصلح أن تكون مدخلاً عاماً لدراسة ظاهرة المكان في شعر درويش.

◄ **أولاً- الأنسنة (diagnostic)** :

من خصائص الرمزية إضفاء الروح والحركة الدرامية على الأشياء بحيث تبدو شاخصة تحسّ وتشعر، وكأنها إنسان، والطبيعة مجال فسيح لهذه المعاني المتوالدة. يقول الشاعر في معرض حديثه عن ولادته وعلاقته بالمكان: [٥٨]

كان المكان معداً لمولده: تلّة من رياحين أجداده
تتلفّتُ شرقاً وغرباً. وزيتونةٌ قرب زيتونةٍ في المصاحف
تُعلي سطوح اللغة.

في التأويل البلاغي تنكسر اللغة المعيارية نحو الاستعارية والرمزية؛ فالتلة تتلفت، والزيتونة تعلي سطوح اللغة. والمستعار له (التلة) يكتسب من المستعار منه (الإنسان) صفته لتدل على أنسنة الطبيعة. والمنطقي أن الإنسان هو من يتلفت في الاتجاهين المتضادين، ولكن قدرة الشاعر تجعل من اللامنطقي (وهو هنا تلفت التلة) منطقياً، وقد أطلق النقاد على هذه التقنية مصطلح (الفجوة) (gap) ، أو (مسافة التوتر) التي هي من خصائص الشعرية، يقول ناقد: «إن الفجوة: مسافة التوتر تتحقق على مستويين: المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنى الشعرية أو التصورية أو الأيديولوجية، والمستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنى اللغوية إنه يتناول – اختصاراً– كل ما يشكل رؤيا العالم» [٥٩] .

وفي القصيدة السابقة يستدعي الشاعر دال (البئر) في حوارية مع الأب قائلاً: [٦٠]

أبي يسحب الماء من بئره ويقول
له: لا تجف، ويأخذني من يدي لأرى كيف
أكبر كالفرفحينة أمشي على حافة البئر.

تمارس اللغة الشعرية هنا سلطتها على المتلقي (الناقد) كما يأتي:

بئره البئر + الضمير العائد على الأب مضاف ومضاف إليه

والتركيب اللغوي يجلّي العلاقة بين المكان وصاحبه في أبهى صورها؛ فعلاقة

المضايفة جاءت لا لتفيد التعريف فقط، فهذا شأن النحوي، ولكنها جاءت لتشير إلى العلاقة الإنسانية بين الأب والبئر، فهي علاقة اتحاد وتجاذب واندغام، واللفتة الأخرى تكمن في مخاطبة البئر: (لا تجف) . وتقف اللغة الشاعرية شامخة لتكفّر عن الشاعر خطيئته في هجره المكان وإن مكرهاً. وكأن البئر تعي ما يقول صاحبها إنها تعقل كالإنسان.

واللفتة الأجمل في قوله: لأرى كيف أكبر كالفرفحينة. وثمة بيان تشبيهي: المشبه الضمير المستكن في الفعل، يعود على الشاعر، والمشبه به الفرفحينة وهو نبات بري يؤكل، والأداة الكاف.

ولكن ما وجه الشبه بين طرفي التشبيه؟ تستعلي اللغة لترسم علاقة الشاعر الطفل النامي بنبات الأرض النامي، إن نمو (الفرفحينة) نمو طبيعي في الأغلب لا يحتاج للاعتناء والسقاية والحرث، بل تنتجه الأرض وهو جزء من مكوناتها. والشاعر كذلك. يكبر برعاية الأرض التي ولدته. ومن اللافت أن الشاعر استخدم الفعل (أرى) بصيغة المتكلم. فيصبح الرائي والمرئيّ هنا واحداً.

ومثل هذه الصور المتكررة تجسد رؤيا الشاعر للمكان وتدل على أن «هذا الامتزاج بروحية الأشياء لم يتم برؤية مثالية غلب عليها إحساس فطري غيبي قدري، بل تتم برؤية معايشة منفعلة لجانبها الذاتي عمق واضح، ولموروثها الميثولوجي ارتباط حياتي» . [٦١]

إن هذه الصورة ومثيلاتها وأخواتها صور تقع ضمن ارتباطية انفعالية مع الأرض، وتؤكد تشبث الذات بهويّتها.إنّ «إدراك الإنسان للمكان مباشر وحيّ، وصراعه معه ما هو إلا تأكيد لذاته، وتأصيل لهويته» [٦٢] .

◄ ثانياً– التجسيد **(concretization)** :

ومن الملامح التعبيرية التي تجسّد قوة المكان في البقاء– بالرغم من محاولات الطمس والتشويه– المقطع الشعري الآتي حيث يقول الشاعر: [٦٣]

لم تكن للمكان مسامير أقوى من الزنزلختْ
عندما جاءت الشاحنات من البحر، كنّا
نهيئ وجبة أبقارنا في حظائرها، ونرتِّب
أيامنا في خزائنَ من شغلنا اليدويّ
ونخطب ودَّ الحصان.

تتفكك بنية اللغة الشعرية إلى صور مكانيّة مرتبطة ببنية ذات دلالة موجبة، ويقصد بذلك «العنصر المكاني، أو المفردة المكانية التي جاءت في سياق شعري لتدل على مكان أليف أو المكان الذي نحبه، ونتطلع إلى تحقيقه أو عودته» . [٦٤]

أولاها: الزنزلخت يثبت المكان كالمسامير. فالذي يثبت المكان جذور الزنزلخت وهي أقوى من المسامير الحديدية وهنا تفعل اللغة فعلها في تبادل الصفات بين مكونات المكان (الشجر) وبين مكونات المادة خارج المكان (المسامير) .

ثانيها: «نرتب أيامنا» وهو هنا مجاز مرسل علاقته الزمانية والمقصود نرتب أعمال يومنا وما نحتاجه من أدوات وملابس توضع في الخزائن اليدوية البسيطة. واللافت هو استقرار الزمن في حياة الأسرة، وكأن الأيام تخضع للترتيب ودورة الزمن مسيطر عليها، ولم يك شيء يعكر هذا الجوّ الرومانسي سوى قدوم الشاحنات من البحر.

ثالثها: «ونخطب ود الحصان» جملة شعرية جاهزة توحي بالعلاقة الحميمية في الدلالة اللغوية فتصبح المعادلة كالآتي:

نخطب ود الفتاة حقيقة لغوية

نخطب ود الحصان علاقة مجازية

والحصان يحمل قيمة الود مع أهل البيت، وليس غريباً أن يتردد ذكر الحصان في الديوان بظلاله ومترادفاته مرات عديدة في مواقع تعبيرية.

ويريد الباحث من خلال هذا التوصيف أن يؤكد حقيقتين:

- الأولى: تجسيد الذات في المكان، والعثور عليها بعد اغترابها، وتحقيق الانتماء والهوية «إن ما يكمن في المكان الفريد المتميز هو تلك الخصائص التي تعمل على تنشيط التعبيرات الرمزية عن الذات، وعن ذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها» (٦٥) .

- والثانية: تفجير قدرات اللغة في تشكيل المكان – الذات فلو قمنا بتجميع الصور المؤولة سابقاً في سياق شعري متصل ومتحد شكلاً ومضموناً لحصلنا على صورة مكانية مركبة «تقدم تداعيات متعددة مرتبطة بفعل ما وهذه التداعيات تشكل ما يدعى بوحدة الجزئيات في النهاية». (٦٦)

◄ ثالثاً– النص الغائب (sub- text) :

يشير المفهوم العام إلى استدعاء الشاعر نصوصاً سابقة أو معاصرة، مما يحتم على المتلقي النموذج أن يرجع إلى النصوص الحقيقية بكل محايثاتها، فهو جزء من التناص، والمسكوت عنه فرع عليه، وتوظيف التراث منه أيضاً: «والنص الغائب مصطلح نقدي جديد ظهر في الاتجاهات النقدية الجديدة، وعنى أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد». (٦٧) والشاعر درويش صاحب تجربة إنسانية

ممتدة، وقراءات متنوعة، انحلت في النص الدرويشي بعامة وفي الديوان بخاصة. ويوظف الشاعر تقنية الامتصاص في النص الديني بقوله: (٦٨)

سبع سنابل بين يديّ

وفي كل سنبلة

ينبت الحقل حقلاً من القمح

والمسكوت عنه في النص الشعري قوله تعالى: ﴿مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل ، في كل سنبلة مائة حبة ...﴾. (٦٩) **ولو عقدنا مقارنة بين النصين – إن جاز ذلك – لنتج عندنا ما يأتي**:

- اختلاف المضمون في النصين، فالنص القرآني يتحدث عن الإنفاق في سبيل الله ودرويش لا علاقة له بهذا المضمون، إذ أراد الرمزية في التعبير وهو تعبير وطني.

- اللغة: نرى أن القرآن استخدم لفظ (الحبّة) – للدلالة على أصل التضعيف فيما لم يتطرق درويش لذلك، ووظف لفظ الحقل بوصفه عنصرا من عناصر المكان.

- علاقة المكان بالسنابل وعدد السنابل بالشاعر علاقة وشيجة إنه المكان – (الأرض) الذي يزرع فيه القمح. والقمح هو قوت البلد الرئيس آنذاك، مما يكسب النص الشعري وظيفة اجتماعية ونفسية.

- أمّا عن عدد السنابل فإنها تتوافق أولاً مع عدد سنابل النص القرآني « سبع سنابل » وهي رمز لعمر الشاعر آنذاك عندما ترك البروة مهاجراً إلى لبنان برفقة أبيه.

ويقول الشاعر (٧٠) :

وزيتونة قرب زيتونة في المصاحف

تُعلي سطوح اللغة

والزيتونة في النص أيضاً زيتونتان: الحقيقية المزروعة في الجغرافيا الفلسطينية. والزيتونة الرمزية المقدسة في القرآن.

وبذا تتشكل التعادلية الفنية بين الزيتونتين، ويريد درويش هنا أن يسقط صفة التقديس على زيتونة المكان، لقد سكت الشاعر هنا عن النص القرآني ليفسح لذاكرة القارئ أن يملأ ما تركه من فجوات في النص. قال تعالى: ﴿مثل نوره كمشكاة فيها مصبح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار...﴾. (٧١) ،وهذه الزيتونة المقدسة هي التي تعطي

القيمة للغة الشعرية في مدح الأرض .والنص ذاته تكرر في مقطع آخر يقول فيه: (٧٢)

وأبي تحتَ يحمل زيتونة عمرها ألف عام
فلا هي شرقيّة ولا هي غربيّة

ومن النصوص الماثلة التي يتناص معها درويش دينياً قصة الغراب وهابيل. وأقتبس هنا الأسطر الشعرية من قصيدة «حبرالغراب» يقول الشاعر: (٧٣)

لي خلوة في ليل صوتك
خطاي على خطاي فكن أخي الثاني
أنا هابيل يرجعني التراب إليك خروباً لتجلس
أنا أنت في الكلمات

إن استدعاء الشاعر قصة الغراب مع الأخوين الأولّين تثير الذاكرة والذائقة معاً؛ إن الشاعر يعبر عن المأساة الفلسطينية التي تعرض لها من قبل أشقائه حينما تركوه نهب الاحتلال الإسرائيلي، فالشاعر يتوحّد مع هابيل الطيب (المقتول) ومع الغراب الحكيم الذي دفنه في وحشة الخروب. ويقفل الشاعر هذا النص باستدعاء النص القرآني الذي يسرد قصة الغراب قائلا (٧٤) : ويضيئك القرآن: ﴿فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال: يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب﴾. «وهكذا يبدو النص الغائب مكوّناً رئيسا للنص الماثل، ذلك أن النص الماثل لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينياً بدم غيره». (٧٥)

◄ ثالثاً- الإيقاع وأثره في تجليات المكان:

(The Rhythm And Its Effect in Revelation of The Place)

يحتاج هذا القسم إلى مجهود ممتد يقرأ إرث الشاعر كله بوصفه متناً واحداً متصلاً، والذي يهمنا هنا هو إيقاع اللغة الشعرية وأثرها في تجليات المكان الطفولي. وعلى الرغم من الشكل الشعري الحديث الذي تحلل فيه الشاعر العربي من بعض قيود القصيدة التقليدية كالقافية الموحدة، والتصريع، ووحدة البيت وعدد التفعيلات، **فإنّ أن الشاعر درويش ظل ممسكاً بعنان الإيقاع الموسيقي من خلال المسارب الآتية:**

- القافية المتجاوبة: ويتبدى ذلك في معظم قصائد الديوان – وخطة الشاعر في هذا المسرب أن يبدأ قصيدته بقافية تنتهي بروي معين. ثم ينهمك شعرياً بالأسطر التي تليه غير عابئ بالرويّ الأول. فإذا ما أحس أن سلك الإيقاع الموسيقي سينفرط منه تدارك ذلك وعاد على جنس الرويّ الأول، وهذا ديدنه في جلّ قصائد الديوان.

ونكتفي هنا بالمثل الآتي: ففي قصيدته «قافية من أجل المعلقات» يبني الشاعر قصيدته على روي اللام المشبعة بالضم، ثم ينوّع القوافي في الأسطر الداخلية، ولكنّه سرعان ما يعود إلى رويّ اللام حتى يتماسك النغم الموسيقي يقول الشاعر: (٧٦)

ما دلني أحدٌ عليّ، أنا الدليل، أنا الدليلُ
إليّ بين البحر والصحراء، من لغتي ولدتُ
على طريق الهند بين قبيلتين صغيرتين عليهما
قمر الديانات القديمة، والسلام المستحيلُ
وعليهما أن تحفظا فلكَ الجوار الفارسي
وهاجسَ الروم الكبير ليهبط الزمن الثقيلُ.

فدوال (الدليل، المستحيل، الثقيل) تتجاوب أنغامها عبر مقطع النص الشعري.

- اللازمة المتكررة: حين يعيد علينا مقطعاً شعرياً كاملاً أو سطراً شعرياً تاماً، أو كلمة في كل القصيدة. من مثل قصيدة «أرى شبحي قادماً من بعيد»: (٧٧)

أطلّ كشرفة بيت على ما أريد.

حيث كررها خمس مرات بالصيغة نفسها وجعلها لازمة موسيقية في كل مقاطع القصيدة. وأنهى بها قصيدته أيضاً. وهذا يستجلب الإيقاع المتوحد لدى أذن السامع والمتلقي. ويمكن في هذا الإطار الإشارة إلى قصيدتي «**عُود إسماعيل**» فهو يكرر المقطع الشعري كاملاً، وينهي به قصيدته محتفظاً بخيط متماسك يسعف القارئ في التقاط البؤرة الإيقاعية الموحدة. ويمكن الاستشهاد أيضا بقصيدة «**تمارين أولى على جيتارة إسبانية**» (٧٨) حيث كرر كلمة (جيتارتان) سبع مرات بصيغة المثنى الساكن النون.

- الجناس الصوتي الناقص: الذي يعتمد على تكرير بعض المفردات المختلفة المعنى مع تغيير طفيف على الحركات والأصوات، مثل قوله: (٧٩)

ولكنهم أسرجوا الخيل في آخر الليل

فالخيل والليل مفردتان تتفقان في معظم الحروف، حيث يبقى النغم الموسيقي متردداً عبر صوت اللام، وقوله: (٨٠)

ولم نكن في الظل إلا شاهدين ضحيتين
قصيدتين – قصيرتين عن الطبيعة ريثما ينهي وليمته الخراب.

فالعلاقة بين (قصيدتين، قصيرتين) علاقة تجانس صوتي الذي أعطى تكراراً نغمياً وبيانياً للنص الشعري، ويعتقد أن هذا من أسرار جمال شعر درويش رغم حداثته الشعرية.

- الشكل الدائري الإيقاعي: والمقصود هي القصيدة التي تفتتح وتختتم بالمقطع الشعري نفسه. مما يحقق مبدأ الترديد الموسيقي. وعودة النغمة نفسها، قصيدة (عود إسماعيل) مثالاً لهذا الشكل الجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، يقول الشاعر: (٨١)

هللو ليا، هللو ليا

كل شيء سوف يبدأ من جديد المفتتح والمختتم

وتضيف نغمة (هللو ليا) تأثيراً سمعياً فيما يتصل بالغناء الشعبي ويتفق أيضاً مع عنوان القصيدة (عود إسماعيل) فالملاحظ أن الجو الغنائي هو المسيطر على هذا النص الشعري. ولعله يحسن أن اختم البحث بالحديث عن قضية أثارت شهوة النقاد في شعر درويش تكمن في التساؤل الذي يقول: هل كان درويش طفلاً سعيداً؟ إن القارئ لهذا البحث يرى مدى تشبث الشاعر بالمكان الطفولي، مكان الحماية الأليف، غير أن مقطعاً شعرياً في جداريته فجّر مكامن التساؤل هو قوله: (٨٢)

ولم أكن ولداً سعيدا كي أقول: الأمس أجمل دائماً.

ثم يعود ليقول بعد ذلك: (٨٣)

أريد أن أُلقى السّلامَ عليَّ حيث تركتُني ولداً سعيداً
[لم أكن ولداً سعيد الحظ] يومئذ.

ويرى شاكر النابلسي أن الشاعر لم يكن طفلاً سعيداً بسبب أنه فقد طفولته في سن مبكرة بعد مجيء الاحتلال واضطراره للرحيل إلى لبنان، ثم العودة إلى (الجديْدة) للدراسة دون هوية. ويستشهد بالقول: «كانت طفولة محمود درويش طفولة معذبة جداً شأنه في ذلك شأن أي طفل فلسطيني من الطبقة الفقيرة». (٨٤)

ويدلل على رأيه ذلك بمقولات عدة للشاعر نفسه في اعترافاته ومقابلاته أنقل منها قول الشاعر في لبنان «استمعت لأول مرّة إلى كلمات جديدة، فتحت أمامي نافذة إلى عالم جديد؛ الوطن، الحرب، الأخبار، اللاجئون، الجيش، الحدود. وبواسطة هذه الكلمات بدأت أدرس وأفهم وأتعرف على عالم جديد، وعلى وضع جديد حرمني طفولتي». (٨٥)

ويستفيض الدكتور عادل الأسطة في الحديث عن طفولة الشاعر مستعرضاً لفظ الطفولة في جل دواوينه، ويشير إلى أن الشاعر تحدث عن طفولة عامة تشمل أطفال الشعب

الفلسطيني كله، وعن طفولة خاصة بالشاعر، وألخص رأيه كما يأتي:

إنّ السعادة نسبية باختلاف مراحل الشاعر العمرية ومواقفه يقول: «والمسافة ما بين درويش الآن، وهو في عكا زائراً حيث تذكر طفولته، وما بين طفولته يوم كان في عكا قبل خمسة وأربعين عاماً هي التي جعلته يقول: حيث تركتني ولداً سعيداً، ولكنه حين تذكر طفولته استدرك قائلاً: «لم أكن ولداً سعيد الحظ يومئذ». [٨٦] ويقول أيضاً «تبدو طفولة درويش له في لحظة مرضه إذن طفولة سعيدة ولكنها لم تحقق من السعادة ما هو جدير بالسعادة» [٨٧].

ويرى الباحث أن الرأيين السابقين يتكاملان؛ فالشاعر يتحدث عن طفولته المبكرة بوصفها طفولة أي فلسطيني، ولكنه حينما يتذكر طفولته وهو في المنفى، أو في المرض، أو في زيارة عابرة، فإنه يشعر بسعادة الطفل الذي تركه أمام البيت والصفصافة والحصان.

ومهما يكن من أمر المكان والطفولة في شعر درويش فإن الباحث يعتقد أن الشاعر قد عبر عمّا أرادته الفلاسفة من الحق والخير تعبيراً متشحاً بالجمال الموضوعي والفني، وإن كانت القيمة النفعية للغة أصبحت أمراً غير مرغوب فيه في النقد الحديث، فإن القيمة الأخلاقية والشعور الإنساني قد تحققا في النص الدرويشي، وبخاصة في التعبير الجمالي عن المكان الطفوليّ الأليف.

ويخلص الباحث إلى أهم النتائج، ويمكن تكثيفها فيما يأتي:

- أكد البحث أن شعر درويش ما يزال قابلا للقراءة على الرغم من الدراسات الكثيرة التي تناولت شعره، وبخاصة فيما يتعلق بدراسة المكان في شعره بعامة.

- أثبت البحث قدرة الشاعر على استدعاء مكان الطفولة شعرا، وكأنه يكتب سيرة شعرية بلغة تناسب جوّ الوصف.

- أكد البحث من خلال المسح الشمولي قدرة الشاعر على وصف أدق تفاصيل المكان ابتداء من البيت ومحتوياته إلى المكان المفتوح حوله، وبخاصة الطبيعة ومكوناتها.

- بين البحث من خلال تحليل القصائد قدرة الشاعر على تفجير طاقات اللغة في التعبير عن جماليات المكان من مثل توظيف الرمز والإيقاع.

الهوامش:

١. أبو هيف، عبد الله، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر (مجلة تشرين للدراسات والبحوث– دمشق، ٢٠٠٥) مج٢٧، عدد١، ص١٢١.

٢. درويش، محمود: يوميات جرح فلسطيني، (بيروت، دار العودة، ط١، د . ت) ص ٣٣.

٣. درويش، محمود: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي (بيروت، دار الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩) ص ١١١.

٤. باشلار، جاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسة (بغداد، دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٠) ص٣٧.

٥. درويش، محمود: لماذا تركت الحصان وحيداً (بيروت، دار الريس، ط٣ ،٢٠٠١) ص ٩.

٦. قاسم، سيزا: بناء الرواية– دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٤) ص ٧٦، ٧٧.

٧. درويش، محمود: يوميات الحزن العادي (بيروت، دار الريس للكتاب، ط٤، ٢٠٠٧) ص٩.

٨. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٢.

٩. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٢ + ٣٣.

١٠. درويش: أوراق الزيتون، ديوان محمود درويش (بيروت، دار العودة ، ط١٩٩٤،١) مج١، ص ٢٤٥.

١١. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٤.

١٢. درويش: يوميات الحزن العادي، ص ٢٧.

١٣. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٧٨ .

١٤. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧٨.

١٥. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٨١.

١٦. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٤.

١٧. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٤.

١٨. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧٤.

١٩. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٨٠.

٢٠. درويش: يوميات الحزن العادي، ص ٢٤.

٢١. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧٠.

٢٢. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٨٠.

٢٣. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٢٠.

٢٤. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٤١.

٢٥. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٤٦.

٢٦. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص٤٩.

٢٧. أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية (رام الله، مركز أوغاريت الثقافي ط١، ٢٠٠٧) ص ١٤٥.

٢٨. باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٤٣.

٢٩. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١١.

٣٠. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٢.

٣١. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٨.

٣٢. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٤١ + ٤٢ .

٣٣. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٥٠.

٣٤. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٦٩.

٣٥. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧١.

٣٦. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧١.

٣٧. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧١ ، ٧٢.

٣٨. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧٢.

٣٩. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٤، ط٣) ص ٣٩١ .

٤٠. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٣.

٤١. قاسم، سيزا: مرجع سابق، ص ١٠٣.

٤٢. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٤.

٤٣. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٥٩.

٤٤. درويش: ذاكرة للنسيان (القدس، دا ر النورس الفلسطينية، طبعة خاصة، ١٩٩٠) ص ١٠.

٤٥. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٣ +٣٤.

٤٦. عنترة، الديوان، تحقيق وشرح عبد المنعم شلبي (بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٨٠) ص ٩٤.

٤٧. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٥٠.

٤٨. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٤٢.

٤٩. درويش: يوميات الحزن العادي، ص ٢١

٥٠. النصر، ياسين: جماليات المكان في شعر السياب (دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر،١٩٩٥) ص ٢٠.

٥١. جرييه، ألان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم، لويس عموصة (دار المعارف، مصر د . ت) ص ١٣٠.

٥٢. صالح، مأمون: الشخصية: بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطراباتها (الأردن، دار أسامة، ط١، ٢٠٠٨) ص ١١٣.

٥٣. التصعيد: آلية شعورية تحول اللا شعور إلى طاقات وميول اجتماعية وفنية، صالح: مرجع سابق، ص ١١٦.

٥٤. التسامي: حيلة دفاعية يتم بها توجيه الطاقة المكبوتة واستنفاذها في ميادين أخرى من ميادين النشاط والإنتاج، صالح، ص ١١٥.

٥٥. درويش، محمود: ديوان أحد عشر كوكباً (بيروت، دار الجديد، ط٣،١٩٩٣) ص ٩٧.

٥٦. عدوان، عدوان: تقنيات النص السردي في أعمال جبران (رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة النجاح الوطنية ٢٠٠١) ص ١٠٤.

٥٧. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٤، ط٣) ص ٣٠٢ .

٥٨. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٩.

٥٩. ناظم، حسن: مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١ ٢٠٠٣) ص ١٩٤، ١٩٥ .

٦٠. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٢.

٦١. النصر، ياسين: جماليات المكان في شعر السياب، مرجع سابق، ص ١٢.

٦٢. زعرب، صبحية: غسان كنفاني- جماليات السرد في الخطاب الروائي- (الأردن، دار مجدلاوي للنشر ط١، ٢٠٠٦) ص ٩٥.

٦٣. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٦.

٦٤. مبروك، مراد: جماليات التشكيل المكاني في "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - دراسة نصية - مجلة علامات في النقد ، المجلد العاشر ،ج١٩٩٩،٣٤، ص٣٨٤.

٦٥. عبد الحميد، شاكر: الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، فصول، مج ١٣، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٥، ص ٢٥٠.

٦٦. النابلسي، شاكر: مجنون التراب- دراسة في شعر وفكر محمود درويش- (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط١، ١٩٨٧) ص٦٤٣.

٦٧. عزام، محمد: النص الغائب وتجلياته في الشعر العربي (دمشق ، اتحاد كتّاب العرب ٢٠٠١) ص ١١.

٦٨. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢١.

٦٩. البقرة، الآية: ٢٦١.

٧٠. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص١٩.

٧١. سورة النور، آية: ٣٥.

٧٢. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص١٠٠.

٧٣. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٥٥ + ٥٦.

٧٤. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص٥٧.

٧٥. عزام، محمد: النص الغائب وتجلياته في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ١١ .

٧٦. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١١٥.

٧٧. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١١ – ١٥.

٧٨. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٣٨ – ١٤١.

٧٩. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢١.

٨٠. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٥٦.

٨١. درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٤٥

٨٢. درويش، محمود: جدارية محمود درويش (بيروت، دار الريس للكتاب والنشر، ط١، ٢٠٠٠) ص٧٩.

٨٣. درويش، محمود: جدارية، ص٩٣.

٨٤. النابلسي: مجنون التراب، مرجع سابق، ص١٩١.

٨٥. النابلسي: مجنون التراب، مرجع سابق، ١٨٠.

٨٦. الأسطة، عادل: أرض القصيدة، جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره دراسة نقدية – (رام الله، بيت الشعر، ط ١، ٢٠٠١) ص ٤٣.

٨٧. الأسطة، عادل: أرض القصيدة، مرجع سابق، ص ٤٥.

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،دراسة نقدية (رام الله، مركز أوغاريت الثقافي ط١ ٢٠٠٧) .

٣. الأسطة، عادل: أرض القصيدة جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره دراسة نقدية – (رام الله ،بيت الشعر، ط١، ٢٠٠١) .

٤. باشلار، جاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسة (بغداد، دار الجاحظ للنشر،١٩٨٠) .

٥. جرييه، ألان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم، لويس عموصة (دار المعارف، مصر د.ت) .

٦. درويش: أوراق الزيتون، ديوان محمود درويش (بيروت، دار العودة، ط١٩٩٤،١) المجلد الأول.

٧. درويش: ذاكرة للنسيان (القدس، دار النورس الفلسطينية، طبعة خاصة، ١٩٩٠) .

٨. درويش، محمود: لماذا تركت الحصان وحيداً (بيروت، دار الريس، ط ٢٠٠١،٣) .

٩. درويش، محمود، يوميات الحزن العادي (بيروت، دار الريس للكتاب، ط٤، ٢٠٠٧).

١٠. درويش، محمود: جدارية محمود درويش (بيروت، دار الريس للكتاب والنشر، ط١ ، ٢٠٠٠) .

١١. درويش،محمود: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي (بيروت، دار الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩) .

١٢. درويش، محمود: يوميات جرح فلسطيني، (بيروت، دار العودة، ط١، د . ت) .

١٣. زعرب، صبحية: غسان كنفاني– جماليات السرد في الخطاب الروائي– (الأردن، دار مجدلاوي للنشر ط٢٠٠٦،١) .

١٤. صالح، مأمون: الشخصية بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطراباتها (الأردن، دار أسامة، ط١، ٢٠٠٨) .

١٥. عدوان، عدوان: تقنيات النص السردي في أعمال جبران (رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠١) .

١٦. عزام، محمد: النص الغائب وتجلياته في الشعر العربي (دمشق، اتحاد كتّاب العرب، ٢٠٠١) .

١٧. عنترة. الديوان، تحقيق وشرح عبد المنعم شلبي (بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٨٠) .

١٨. قاسم، سيزا: بناء الرواية– دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤) .

١٩. النابلسي، شاكر: مجنون التراب– دراسة في شعر وفكر محمود درويش– (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١، ١٩٨٧) .

٢٠. ناظم، حسن: مفاهيم شعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٣) .

٢١. النصر، ياسين: جماليات المكان في شعر السياب (دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥،) .

٢٢. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث (القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٤، ط٣).

الدوريات:

١. أبو هيف، عبد الله، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة تشرين للدراسات والبحوث– دمشق، ٢٠٠٥.

٢. عبد الحميد، شاكر: الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، فصول، مج ١٣، العدد الرابع شتاء ١٩٩٥.

٣. مبروك، مراد: جماليات التشكيل المكاني في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» – دراسة نصية – مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، عدد ٣٤.

دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية
«دراسة سيميائية في نماذج مختارة»

د. عماد علي سليم أحمد الخطيب*

* أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك/ قسم اللغة العربية وآدابها/ كلية الآداب/ جامعة الملك سعود/ الرياض/ المملكة العربية السعودية.

ملخص:

قد تكون الشخصية الروائية شخصية خيالية لا توجد إلا في ذهن الروائي، يأتي بها لتمثل شريحة اجتماعية ما، وتدور حولها الأحداث وهي العنصر الرئيس في الرواية الذي يقوم بتطوير الحدث وبنائه، وتخضع الشخصية لعلاقة التأثر والتأثير مع بقية العناصر الأخرى. ويقوم الراوي بإضاءة جوانبها باشتقاقها من عناصر أساسية، بيئتها ومولدها وسلوكها والظروف المحيطة بها.

يدرس هذا البحث الدلالة السيميائية لأسماء شخوص الرواية في الأردن، من خلال تتبع علاقة أسماء الشخصيات في الروايات بما يأتي:

١. عناوين الروايات.

٢. الحدث الرئيس في الروايات، بواقعيته أو أسطرته.

٣. أماكن الروايات المغلقة والمفتوحة.

كما يدرس البحث طريقة تعبير الراوي عن شخوصه التي قد تعد حاملة لأفكاره وآرائه التي تتجه نحوها الأنظار في مجرى الرواية. ويدرس البحث سيميائية رسم الشخصية وتحديد ملامحها الذي يعتمد على فهم الشخصية التي يلتقطها الراوي من المجتمع، ومن تمكنه من رسم هذه الشخصية عن طريق وعيه الكامل والتام بالبيئة وتفاعلها مع هذه الشخصية. وسيعمد الباحث لدراسة الأبعاد الأربعة مجتمعة لا منفصلة من خلال اعتماد عينة مختارة بين أعوام (١٩٩٥ – ٢٠٠٢م) والتشكل الاسمي لدى النقاد في أنماط الشخصيات وطريقة تسميتها وما يصلح أن يكون هدفا سيميائيا للبحث.

Abstract:

Characters in a novel are usually imaginative. They donot exist except in the mind of the novelist who creates these characters to represent a social sample in the society. The novelist then builds the events of the story which revolve round this character. The novelist then make his character develop these events and get affected by them in addition to the other elements that shape the character.

Hence, this study deals with the semiotic function for the names of characters in the Jordanian novel through tracing the relationship of these names to the novels.

This relation will be studied from many aspects such as:

1. *The tilles of the novels.*
2. *The main events in these novels .*
3. *The places used in these novels.*

The researcher will also study the way the narrator presents the characters which in many way carry hes own ideas and viewpoints. The study will also discuss the degree of relationship between the characters and the real examples which represent these characters in his society. The researcher will study all these aspects simultaneously through a selective sample of novels during the period 1995- 2002.

الشخصية في الرواية/ المفهوم:

تعرف الشخصية (Character) بأنها: كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) ، فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) ، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها.. الخ ووفقا لتطابقها مع أدوار معيارية الشاطر والشقي، وقليل الحيلة والأنثى القاتلة، والزوج المخدوع أو لنماذجها أو لتوافقها مع نطاقات معينة للفعل، كالمتعلق مثلا بالبطل أو الوغد، أو لتقمصها أدوار بعض العاملين مثل المرسل والمتلقي والذات والهدف. وعلى الرغم من أنّ مصطلح الشخصية يستخدم غالبا للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المروية، فإنه يشير أحيانا إلى السارد والمسرود. ولا يختلف النقاد على أن الشخصية الروائية تعد ركيزة مهمة من ركائز الرواية [١] .

فكيف تُقدَّم الشخصية الروائية؟

يتم تقديم الشخصية بطرق مختلفة، فقد تقدم الشخصية نفسها، وقد يقدمها السارد، أو تقدمها شخصية أخرى، أو بوساطة كل ذلك بالتناوب بين الشخصية والراوي [٢] . وإن التعبير عن الشخصية يتغير بتغير الاتجاه العام في الرواية. كما تتحدد سماتها وشكلها بفعل العلاقات التي تُنسج داخلها [٣] . وقد يرتبط تقديم الشخصية في ذهن المتلقي بالبطل [٤] ، الذي ينتمي إلى تصنيفات درسها النقاد في الرواية، كالبطل الأرستقراطي والرومانسي والطبيعي والخارق والأسطوري على سبيل المثال، مع ما تملكه الشخصية من أسرة وأقارب وعلاقات وأسماء [٥] . يمكن دراستها على صعيدها السيميائي .. من خلال أنماط من الشخصية .. سيهتم البحث بنمطين منها.

من أنماط الشخصية [٦] :

١. الشخصية الضحلة Flat Character :

وهي شخصية موهوبة بسمة واحدة أو سمات قليلة، ومن السهل جداً التنبؤ بسلوكها.

٢. الشخصية التبئيرية Focal Character :

وهي الشخصية التي تعرض وفقا لوجهة نظرها الوقائع والمواقف المسرودة، وتكون مثل الشخصية المركزية.

الشخصية ودلالة الاسم:

إن تقديم الشخصية ليس في الاسم فقط، بل فيما يحيط بتلك الشخصية من مكان أو زمان أو صراع أو أحداث. ومن احترام هدف البحث النظر في دلالة الاسم مرتبطا بعنوان الرواية، أو حدثها، أو مكانها.. من أجل تحليل الغرض من اختيار الراوي لهذا الاسم أو ذاك، ولقد اختلف النقاد حول غرض الأسماء التي أطلقها الرواة على الشخصيات، ولكنهم ابتعدوا عن منطق العشوائية وأنها بلا أهمية، فنجد ضروبًا متعددة من نظريات دراسة أسماء الشخصيات .. بالانسجام تارة مع دراستها من حيث أنماطها الرئيسة والثانوية، والثابتة والنامية، والمسطحة والمدورة، وتارة بدراستها من خلال النموذج الفني الذي تقدمه، فتكون أسطورية الطابع أو واقعية أو خيالية.. ولكل شخصية اسمها ومسماها الذي يرتبط بالمدروس ضمنًا ومعنى. وقد تعددت رؤى الأسماء للشخصيات في الرواية الأردنية، من حيث تأثرها بالحدث وتطوره وانسجامه مع هموم العربي بعامة، والأردني بخاصة. فهل تنتمي أسماء الشخصيات لخيال الروائي أو لواقع بيئته؟ نعم، إن أسماء الشخصيات متخيلة، ولا يعني كونها كذلك أنها بعيدة عن الواقع، بل إنها تمثل شريحة من المجتمع وتدور – فنيا– حولها الأحداث وتكون عنصرًا رئيسًا يقوم بتطوير الحدث وبنائه، وتتأثر الشخصية مع بقية عناصر الرواية الأخرى. وهل يتأثر الاسم بهذا التطور؟

إنه على الصعيد السيميائي يتأثر. وتضيء السيميائية طرفًا من الدال أو المدلول أو المؤشر أو الأيقون نحو بيئة الشخصية أو مكان مولدها أو طرف من سلوكها أو غير ذلك. فتقف السيميائية من خلال تسميتها عند صورة الشخصية الإنسانية أو الشخصية غير الإنسانية التي تُبنى في الرواية. فحتى إن كانت أسماء الشخصيات من عالم الحيوان، فهي تكاد تمثل أو تصور أناسًا أو تعوض عن ذكر سمات بشرية (٧) .

وسنختم مع إرهاصة (**فردينان دي سو سير: ١٨٧٥– ١٩١٣**) التي تقف موقفا أوليًّا من السيميائية والتناصية الدلالية حيث أشار إلى أن الكلمات تحت الكلمات، وأن النص سطح مكوكب يبنيه وتحرّكه نصوص أخرى (٨) .

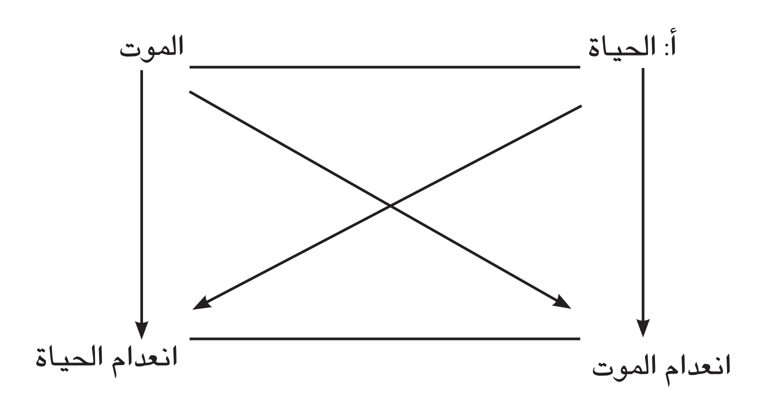
في منهج التحليل النقدي بالسيميائية:

◄ **تعريف السيماء Sign** :

تعرف السيماء –بلفظها العربيّ الفصيح– بأنها وحدة محددة اجتماعياً لتقوم بالوصل بين صورة مدركة (دال) ، ومفهوم كلي يربط سلسلة علامات (مدلول) (٩) . فمتى عرفها النقد العربي، وكيف؟

عرف النقد العربي التحليل بالمنهج السيميائي في عقد الثمانينيات من القرن الماضي، ويظهر تراكم المصطلح واختلافه عندهم من خلال عنونة كتبهم، فنرى جهود النقاد العرب تتمثل بجهود المترجمين منهم، مثل منذر عياشي (كتاب «علم الإشارة السيميولوجيا» لبيير جيرو) ، وسعيد الغانمي (السيمياء والتأويل لروبرت شولز) ، وعبد الرحمن أبو علي (السيميائيات أو نظرية العلامات، لجيرار دولودال) ، ورشيد بن مالك (كتاب «السيميائية وأصولها وقواعدها» لجان كلود جيرو ولوي باتييه) ، وكتاب «السيميائية مدرسة باريس» لجان كلود كوكي، ونجيب غزاوي (كتاب «في المعنى دراسات سيميائية» لالجير داس جوليان جريماس) ، وشاكر عبد الحميد (كتاب «معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات السيموطيقا» لدانيال تشاندلر) ، والسيد إمام وعابد خزندار (ترجمتهما لكتاب جيرالدبرنس «المصطلح السردي: معجم مصطلحات»)، وإن أغلبهم يستخدمون المصطلحات بمعنى تحليليّ واحد.. وأخذ النقاد العرب من الترجمات التي صنعوها بديلاً موازياً لاستخدام مصطلح (السيميائيات) في تحليلاتهم، مثل: علم الإشارات، وعلم الرموز، وعلم الدلالات.

ولقد حدد (جريماس) الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية، قائلاً: « السيميوطيقا » تحيل إلى الفروع، أي إلى الجانب العملي والأبحاث المنجزة حول العلامات اللفظية وغير اللفظية، و « السيميولوجيا » للدلالة على الأصول، أي على الإطار النظري العام لعلم العلامات. ووفقا لجريماس فإن (المسار) الدلالي لسرد ما يمكن أن يقال إنه الحركة على المربع السميوطيقي: أي أن السرد يتوزع أو ينتشر وفقا لعمليات (تحولات) تفضي من نقطة ما إلى عكسها أو نقيضها فمثلا المسار: « أحدهم كان مفعما بالحياة، وفي أحد الأيام أصبح مريضًا مرضاً شديداً، ودخل في غيبوبة عميقة بحيث ظن أنه ميت، ولكن شيئًا بداخله رفض أن يموت، وعاد إلى الحياة العادية بأعجوبة »، فهذا المسار يمكن أن يمثل بالمخطط الآتي على أن يقرأ وفقا لاتجاه الأسهم وبداية من أ [١٠] من الحياة إلى الموت، فانعدام الموت، فالحياة مرة أخرى، فانعدام الحياة فالموت!



والسيمياء عند (دي سوسير) «عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية» [١١] ، فيضع العلامات داخل المجتمع، ويجعل اللسانيات فرعاً من السيمياء انطلاقاً من أن اللغة هي أهم هذه الأنظمة جميعاً، ويخالف (بيرس) الذي يرى السيميائية «علم الإشارة، ولا يمكن بدونه دراسة أي شيء في هذا الكون إلا على أساس أنه نظام سيميولوجي» [١٢] .

إن نظام (بيرس) السيميائي عبارة عن مثلث، يتكون من الإشارة والرمز والأيقونة، فالعلامة عنده متعددة الأوجه على خلاف العلامة (الدليل) عند (دي سوسير) ، فإنها ذات وجهين: صورة سمعية هي الدال، وصورة ذهنية هي المدلول، وتبعا لرؤيته فإن كل العلامات تدرك من خلال تلك المستويات الثلاثة (الإشارة الموضوع المعنى) ، ولهذا فإن المدلول هو معنى الإشارة، أي أنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى، وهذا ما يجعل من المدلول إشارة أيضا تحتاج إلى مدلول آخر يفسر غموضها ويزيح إبهامها، ومن الملاحظ أن (بيرس) يركز على الوظيفة المنطقية للإشارة، بينما يركز دي سوسير على الوظيفة الاجتماعية، ولكن المظهرين على علاقة متينة [١٣] .

ولم يختلف مفهوم السيميائية كثيراً عند من جاءوا بعد (دي سوسير، وبيرس) . فهي عند (بيير جيرو) «دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية» [١٤] ، وعند (مونان) هي «العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس». [١٥] . فهل يستفيد الناقد من العنوان والحدث والمكان في التعامل مع دلالة الشخصية؟ نعم، وإن العنوان «هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، فهو – إن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه [١٦] ، وهو نظام سيميائى له «أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة» [١٧] ، والعنوان الجيد يجب أن يكون «قاعدة عليها أن ترن دائما وتخلخل الأفكار لدى المتلقي» [١٨]

ويرى الباحث أن في العنوان واختيار الحدث والمكان من الروائي إشارات سيميائية تتمركز في واجهة النص، ولها دلالاتها، الخفية والمرئية، وفي مرآة هذه الدلالات نرى فحوى النص من ناحية، ومن ناحية أخرى نرى ملامح نص يوازي النص الأساسي طوال عملية القراءة، تربطه بالنص الأم جسور متباعدة حفاظاً على سيطرة الروائي على شغف المتلقي، والعلاقة بينهما علاقة جدلية، فكلاهما يحتاج للآخر، فدون النص الروائي قد يفقد (العنوان والحدث والمكان) القدرة على توليد دلالات، والعكس صحيح، فدون (العنوان والحدث والمكان) قد يكون لا وجود حقيقياً للنص.

◄ **التحليل:**

لقد اشترط عبد الله الغذامي في القراءة أن تكون خلاقة تشاطر النص إبداعه بإعادة خلقه والسير معه، ووضع الحاضر على الحاضر، نحو هدف معرفي يصير فيه الأدب معرفة يخرق المألوف ويتراوح عن المعتاد (١٩) .

ويمكن دراسة سيميائية أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية من خلال تبني الدراسة ذات النمطية المتعارف عليها، وهي أنماط سيميائية نجدها في **أسماء لشخصيات نامية. وأسماء لشخصيات ثابتة. وأسماء لشخصيات نموذجية.** ولدراسة تلك الأنماط نقف مع تقسيم يكفل للدراسة أن تفيد من علاقة سيميائية أسماء الشخصيات بعنوان الرواية وحدثها ومكانها.

وسيعتمد الباحث في دراسة عناصر الدلالة السيميائية على (٢٠) :

١. العلامة وهي علاقة الدال بالمدلول.

٢. الإشارة وهي الرمز الذي يحيلك إلى موضوع ما، يكون هو ركيزة النص.

♦ **أولاً- علاقة سيميائية الأسماء بعنوان الرواية:**

يمكن ملاحظة أن اسم (هبة) في رواية مؤنس الرزاز «حين تستيقظ الأحلام « يتناسب مع دلالة الهدية، وأن اسم (مختار) يتناسب مع كون هبة هي التي اختارته فتستقيم العلاقة بين الجارين في الرواية، ولو أنها لا تتحقق إلا في النوم.. وتكتما تلك العلاقة بين الاسمين بتحليل ما يريانه هدفاً من علاقتهما التي يظن الناس أنها من العلاقات المحرمة! ثم يغلب على الكلام الحس السيميائي والبعد عن التصريح والانشغال بالتلميح، فانظر إلى قوله: «دخلنا في مغارة كتب عليها مملكة الشعر ..» (٢١) فيكون الشعر أداة من الراوي للابتعاد بالمتلقي عن مباشرة معنى أن تكون هناك علاقة محرمة بين جارين معصومين! فبنية «الشعر» حولت سمة العلاقة من محرمة إلى علاقة متخيلة.

ثم يقول الراوي على لسان مختار: «رأينا عناقيد من السكر وأشياء من المستقبل، واللذة العفيفة، وأبواب تلعب دور آذان تتنصت، وعيون تتلصص .. ورأينا الحب الذي يخصب الشتاء وهول العاصفة .. وحين خرجنا إلى سطح المحيط كنا في دوار من النشوة .. حتى قلنا وقد فتكت بنا النشوة العارمة وأرهقتنا: سنلتقي في منام الليلة القادمة» (٢٢) .

واستفادت الرواية من استثمار تقنية الحلم بإنهاء علاقة الشخصيتين (هبة ومختار) بزمان أو مكان معين. فقد خرجت الشخصيتان من زمانهما أو مكانهما المحدد نحو تطور بلا زمان أو مكان، فما الذي يشير إليه الراوي من تقاربهما؟ إنه يقارب بين جارين يستلذان

معا في الحلم، وهما في الواقع محرم عليهما هذا التقارب. ألا نحس بوجود علاقة بين هذا التقارب وتقارب العرب من عدوهم؟ فهم لا يعرفون طعم لذة التقارب إلا بما يحلمون به أن يكون، ولن يكون في الواقع، فيحلمون بما لا يمكن تحقيقه على صعيد الواقع من تقاربهم مع عدوهم!

ويزيد من عمق هذا الفهم سيميائيًّا ذكر البحر الميت وهو الحد الجغرافي بين العرب وعدوهم .. إذ تقول هبة: «حبيبي .. تعال نمضي إلى البحر الميت نبعث فيه الحياة ..» [٢٣].

وفي الدلالة السميائية المباشرة بدت المرأة عند مؤنس الرزاز في «حين تستيقظ الأحلام» شخصية تتبادل اللذة مع جارها في الحلم، إلا أن حالة سيميائية غير مباشرة تفرض القول بأن حالة من الكبت والقمع والإذلال أوصلت حال الجارين إلى ذلك، وهي حالة تشبه حالة الشعوب العربية المتعطشة للحرية والتمرد بلذة نشوة تحس معها بكرامتها!

كما بنى الرزاز شخصية «مختار» بناء دقيقاً؛ إذ يحيطه بشروط خاصة تصنع له فكرًا منحرفًا، فله أب قتيل، فرض ذعر الأم الذي دفع به إلى الانطواء. يقول الراوي: «إلا أنني كنت أحس بوحدة وضجر...» [٢٤].

وقد أثرت سخرية الآخرين من الشخصية (التلاميذ، وشلة المقهى...) ودفعته في تشكيلها إلى المطالعة والحياة داخل العوالم المغرقة في الخيال ومنها الغرفة والحلم بـ (هبة) .. ومما سبق فقد شكلت شخصية مختار دلالات سيميائية نجملها بما يأتي:

- إنه عديم القدرة على التأقلم والتكيف مع الواقع.

- لقد حوله بناؤه من الداخل إلى حالة وجودية قلقة ومقهورة، وتقتنع بأنها لن تنتصر على حالها.

- تقع شخصية مختار تحت تأثير الضجر واليأس من الفعل ومن التغيير.
- يصيب شخصية مختار الملل، فيقتل عنده كل إرادة وأمل في الخلاص.
- عيش مختار الحلم لا الواقع حتى في الحب.
- يعجز عن تحويل ما يحلم به ويتمناه إلى حقيقة واقعية.
- عند شخصية «مختار» إحساس دائم بالهزيمة.

يقول الراوي مبينا ذلك على لسان هبة: سمعت نواحه، يجثو على الأرض، ويطلق نواحاً ضاعف من ارتياعها وذعرها... ثم سمعت خطواته تنزل الدرجات بتثاقل. كان لها وقع خطوات جندي عائد من معركة» [٢٥]. فتظهر لكلمات (هبة) سيميائية دالة على ارتباطها مع (مختار) ارتباطًا له علامة فارقة في العلاقة بينهما!

ولعلنا نشير هنا إلى أن مختاراً لا يمثل شخصية نفسه فقط! بل يقدم الرزاز موقفاً تحليلياً لوضعية اجتماعية دفعت بدورها الشخوص الروائية إلى الشعور بالغبن، والشعور الحاد بخيانة المجتمع. رغم الإحساس القوي بأسباب تغير القيم ومراجعها في الواقع فإن الرزاز يصر على بناء عالم الشخصية المتخيّل والروائي بناءً جماليًا وفنيًّا، ويحلم بالتغيير على طريقته.

وترتبط دلالة أسماء شخصيات رواية هزاع البراري «حواء مرة أخرى» بعنوانها سيميائياً (٢٦) ؛ لأن تسمية الشخصية فيها تعبير عن معطيات موضوعية للنص، ومساهمة في إيصال رؤى ذاتية للمتلقي، إلى جانب ما يرتبط بالعنوان وأسماء الشخصيات من عناصر أخرى تحلل مقاصد للراوي وتفك عقدة من عقد الرواية، ومن تلك العقد تركيبة اسم شخصية من شخصيات حواء مرة أخرى سماها الراوي باسمين غير مكتف بإطلاق واحد عليها رغم دلالته التاريخية فسماها (كرستين توماس) ، وجعل من وصفها أنها «امرأة خبيثة» ثم جعل العلاقة بينها وشخص اسمه (عمار) ، جاعلا من وصفه أنه «رجل مطيع»، فكرستين بحاجة لجل جذوره الشرقية كي يحميها، وتحبه على طريقتها الخاصة. وترضعه الويسكي. ولما حاول عمار أن يكلمها عن وطنه «استمعت بملل»، و لكنها أدمنت جسده .. (٢٧) . والوصف مقتطف من الرواية وفيه بدا الأردني المغترب بسيط الحال يسعى إلى توفير لقمة عيشه، دون أن يدرك بأنه افتقد كثيراً من عاداته وتقاليده عندما أعطى للمرأة حريتها في كل شيء!

إنه صراع المرأة والرجل.. صراع يبعث للسطح بـ «حواء مرة أخرى»، وحواء لن تختفي من صراع الحياة، وفي الصراع بدا البعد السياسي بين العرب والغرب وتأكيد التفوق المادي لصالح الغرب، وإغواء العرب لصالح تفوقهم المادي على حساب عادات العربي التي يفتقدها شيئاً فشيئاً دون أن يدرك بأن افتقاده لمعنى الحياة العفيفة هو أول ما سيفتقد، وسيتبع ذلك افتقاده لأشياء لا يمكنه استردادها كافتقاده وطنه وكرامته.

وتحقق هذه الشخصية سيميائيا معنى لـ:

- الجانب الإنساني.
- صراع العمل وتأزم الحياة.
- مستوى عال في تنوع الكلام والحكي.
- امتلاك الرغبة في التغير والتحول في الغربة عن الوطن.
- الفكر اليقظ.

وتخيل سيفا في الزوبعة. ماذا يمكنه أن يصنع؟ إن (سيفًا) اسم لإحدى شخصيات زياد قاسم في روايته «الزوبعة»، وإنه شخصية جد فاعلة، تحاول أن تنفرد بأن تجعل من أفعال الآخرين انعكاسا لما تراه هي، ويحمل الاسم في سيميائيته معنى القوة والبتر، لكنه يحمل في بسط الأحداث معنى الأنانية والغرور، فاتهم (سيف) من حوله بالخيانة، وأنهم لا يسيرون في الطريق الصحيح (٢٨).

ويظن الباحث بأنه لما غاب السيف عن العرب غابت العزة وغاب النصر! لكن سيفاً ما زال في زوبعة الأحداث التي ألمت بالعرب وعالمهم وما عاد له من فعل يعز العرب ويعيد لهم هيبتهم. حتى يضطر في النهاية إلى أن يتنازل عن قيمه ومسؤوليته في المعركة ويعود للصفوف الخلفية تاركا خلفه العار والخذلان.

وشخصيات زياد قاسم في «الزوبعة» تعيش الحياة ببساطتها وعقدها، وقد يكتفي بذكر صفات لكثير من شخصياته دون ذكر اسمها، وهذا تنوع يوجد تنوعًا آخر في الحدث، ويرمي به إلى التلويح بغربة تفقد الإنسان طعم الإحساس بمعنى اسمه .. فمن لا وطن له لا اسم له.

ويعيدك اسم شخصية (حنون) في رواية إبراهيم نصر الله «طيور الحذر» إلى فلسطين الضائعة. وتجعلك تحن إلى ما فات من ماض عزّ مثيله! فلها من اسمها نصيب – كما يظن الباحث– وترجع باسمها نحو مشاركة القارئ فيما تقول، استمع لما تقول: «لو لم يحتلوا البلد .. كان لي ولد بعمره» (٢٩)

ليس الهدف هو الولد، بل «البلد» . فلما ضاعت البلد لا قيمة للولد. وانسجم الاسم مرة أخرى مع الحدث الأكبر (حدث الاحتلال) وما نتج عنه من هزيمة .. وليست الهزيمة في سيطرة الآخر على المكان فقط، بل الهزيمة هي هزيمة النفس التي لا يساويها هزيمة، وهو قول حنون عن زوجها المهزوم:

«**تزوج هزيمته ورحل**» (٣٠).

وتبتعد صفة السيميائية عن الطريقة المباشرة في تقديم الشخصية، وتقترب من الطريقة غير المباشرة، حيث يمّدنا الراوي بمعلومات عن الشخصية بشكل غير مباشر بدءا من اختيار الاسم وانطلاقا من الأحداث المحيطة به .. فيؤدي الأدب لعبته السيميولوجية وهي لعبة الدلائل، ويقذف بها بآلة لغوية سمتها يشتقها من تعدد الأسماء (٣١).

ونقف مع شخصية (المجند يعقوب) ، في رواية «طفل الممحاة»، وقد استثمر الروائي أسلوبًا استبطانيًا سيميائيًّا من خلال التعريب بملامح الشخصية ومراقبة تصرفاتها، أو عبر متابعة دقيقة لتطور ردود فعلها في مراحل زمنية مختلفة من أزمان الرواية. ويقف

الروائي خلف قناع الشخصية الذي يفرضه داخل النص.. إلا أن الوجه الحقيقي لشخصية (المجند) لا يختفي (يعقوب) .. بل يمكن الاستدلال عليه أو اكتشافه من خلال بعض ملامحه [٣٢] . ويعقوب مخبر يندس في صفوف المظاهرات ليشي بالمناضلين، لكن هذا الدور السلبي يقود إلى صحوة وطنية في ضميره– فيما بعد– يدفع ثمنها، فالطفل و الممحاة يرسمان ما لا يرسمه الواقع من سلبية أو تخاذل. ولا يخفى ارتباط اسم (يعقوب) كدلالة معرفية إيديولوجية بالعدوّ، وأنه اسم يرتبط – إشاريًا – باليهود، وقد انعكست هذه الدلالة على تسلسل أحداث تلك الشخصية في الرواية كما ظهر.

وجلب الراوي شخصيتين هما (فؤاد) و (الكولونيل غريغوري) ، معتمداً على قوة فاعلية شخصية (فؤاد) .. وجعل له من اسمه نصيب، فهو كالقلب شخصية محورية ذات تأثير على من حولها. وتجمع صور شخصيات الرواية التي تذكر بفلسطين الضائعة ذات سردية ساخرة من نوع (الكوميديا) السوداء التي تُضحِك وتُبكي، فأحيانا تكسر أحداث الشخصيتين الإيقاع التأريخي التوثيقي لضياع فلسطين، فتصنع عالمًا موازيًا يملؤه الواقع كشفا تصويريا، وتارة نستكشفه بالاستبطان السيميائي، من ذلك ما قاله (الكولونيل غريغوري) لفؤاد: « ثمة جيوش عربية ستتوجه إلى فلسطين خلال أقل من أسبوعين لتحارب هناك، وقد طلبوا مني أغرب طلب: أن تكون هذه الجيوش تحت إمرتي سيد فؤاد [٣٣] . وكان فؤاد أيضًا لا يخلو من الهذيان الناتج عن السكر أحيانًا؛ إذ علم بأن الكولونيل سيصبح قائداً.

وبالأسلوب السيميائي المصور [٣٤] صنعت رواية «طفل الممحاة» شخصية (فؤاد) ، ابن القرية الذي حباه الله بجسد قوي، وطلعة بهية حببت إليه الناس، وكانت سببًا في تقدمه الوظيفي إضافة إلى مثابرته التي قادته للترقية في وظيفته، وفي موقع حساس مثل حارس مقرب في قصر سيد البلاد، كما ينال أيضا ثقة الكولونيل غريغوري البريطاني. وتشكل شخصية (فؤاد) في الرواية دلالة سيميائية، **يمكن تتبع دلالاتها في النقاط الآتية**:

- لها خط قابل للنمو.
- تمتاز بالصراخ والتمرد.
- بها مرونة على مواكبة الأحداث.
- تتأثر بمن حولها وتؤثر فيهم.
- تعبر عن شرائح مجتمعية متداخلة وليست محورا لشريحة واحدة...

إضافة إلى ما يشكله البعد الدلاليّ اللغويّ لكلمة (فؤاد) : وهو القلب والمركز، فكما هي أهمية القلب للإنسان وأهمية مركزيته وعمله المركزيّ فقد كان فؤاد كذلك في تسلسل أحداث الرواية: يؤثر بمن حوله، ويؤثر فيهم، ويعبر عن شرائح مجتمعه المتداخلة والمتنوعة.

♦ **ثانيا: علاقة سيميائية الأسماء مع أحداث الرواية:**

عد عبد الله الغذامي قراءة النص قراءة للواقع، لكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارئ يحس به على أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات. أي أن «القراءة عملية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يتمثله مع أمثاله من النصوص» (٣٥) .

وتتجلى سيميائية ربط الأسماء بالأحداث عند جمال أبي حمدان في روايته «الموت الجميل»، وقد قارن الراوي بين شخصيتين نسائيتين الأولى بلا اسم ووصفها بـ (الغريبة) وهي زوجه التي حضرت للقرية، وتنافسها في ذكريات الماضي الحبيبة التي جاء اسمها مطابقا لأسماء بنات القرية وهو: (وطفا النعمان) وقد صنع الراوي بينهما حدثا تقابليا بين الماضي في القرية والحاضر في المدينة.. ورؤية الناس لكلتا الشخصيتين.. فقال: «سألوني عن الغريبة.. من هي؟» (٣٦) .

وترتبط المرأة عند سميحة خريس بصورة المرأة القوية في روايتها (الخشخاش) ، من خلال مجموعة أحداث فيها من الدلالة السيميائية الكثير، فعند امرأة الخشخاش: تتجلى بصورة زَهْرة. وتقول عنها: «ما عادت جسداً عارياً، ...» (٣٧) .

وتدور الأحداث عن كاتبة إبداعية تتبادل الأدوار مع حورية كانت قد سبحت عارية لتعترف لحبيبها بنصفها السمكي، فاتهمها الكل بالجنون .. ثم ترفض أن تتحول لحظة الحب بينهما إلى رمانة يشقها الوجد، فتسيل عسلاً، ولا يخفى ما لهذه الكلمات من دلالات سيميائية واضحة ترتبط بأسماء (حورية) ثم سترتبط باسم نبتة الـ (خشخاش) ! .. التي تهدى لها فتتخلص بفضل هذه اللوحة التي مرسوم عليها حورية من رتابة حياتها، وتلك الهدية حوّلتها إلى حورية حقيقية – كما في خيالها – فصارت معها تركض حتى آخر الصفحات، وتنتهي من روايتها كأنها حورية تنتقل للواقع. فكانت حكاية الساردة مع الحورية أقرب لحكايات ألف ليلة وليلة (٣٨) .

ولعل شخصية (الحورية – الإنسان) تعود إلى حالة بطلة رواية (الخشخاش) النفسية، مما يكشف أن الواقع النفسي لا علاقة له بالزمن العادي، بل بالزمن المرسوم داخل الشخصية نفسها. **ويكون لهذه الشخصية ذات البعد النفسي الاجتماعي بما قدمته من حدث وأحداث في الرواية مجموعة دلالات سيميائية نجملها بما يأتي:**

- جاءت هذه الشخصية متعددة القضايا والنماذج.
- تمثل هذه الشخصية موقفاً فكرياً.

- للشخصية موقف مدافع عن قضايا المرأة.

- الشخصية ذات تماسك يحس خلاله القارئ بفوضى تحيطها تتحكم هي بها نحو ما تريد.

إن الفنان هو الذي يخلق شخصياته، ويدعها تتصرف كما تملي عليها الأحداث وتطور حركتها الداخلة، ولا يتدخل في عملها، ولا في تصرفاتها، ولا في أحكامها على الأشياء، وكأنها مخلوقات ليس بينها وبينه رابطة: «فلا يملي عليها ما يراه من الأفكار، أو ما يعتقده من الخطأ والصواب» (٣٩) ، وقد لا تتميز شخصية بفرديتها إلا تميزاً ضئيلاً، دون أن تظهر شيئاً آخر من سماتها الفردية (٤٠) .

وعندها تقدم هذه الشخصية انطباعاً وصورة عن الوضع الاجتماعي الذي تمارسه، حيث يحاول الكاتب أن يسمو بشخصياته إلى درجة عالية من النمذجة، كي ترتقي للتعبير عن طبقة أو فئة أو شريحة اجتماعية معينة، وبما أن هذه الشخصية تجسد موقفا من المواقف، فهي ليست فارساً أو بطلاً تقليدياً يخوض المعارك والصراعات وينتصر في النهاية، بل هي شخصية تنقل وجهة نظر فكرية هي أن القضية العامة التي قد تخص المجتمع يمكن أن يكون للفرد وجهة نظر ما فيها.

ومن الشخصيات السلطوية اسماً ومعنى شخصية (فريدة الرشيد) في رواية سميحة خريس (شجرة الفهود: تقاسيم العشق) ، وتبدو الرسالة واضحة وذات بعد سيميائي يوجده الحدث وينميه اختيار الاسم، تقول فريدة: «.. هيا لنعشق! أريد أن أحب .. أن أعشق .. أن أفتت جسدي على أحجارك يا بلد، وأسقي كل شجرة قطرة وأطعم كل زيتونة لقمة» (٤١) . وحاولت الروائية أن تفضح – من خلال شخصية فريدة– مظاهر الخلل في واقع الانتماء، فقدمت واقعاً مأزوماً ممتلئاً بالأخطاء والعثرات والمفاسد، محاولة تحليل معظم الأحداث، وردها إلى أصولها الإيديولوجية أو الخرافية الأسطورية، لكشف هذا الخلل دون تقديم علاج له على عادة الروائيين، وتلك سمة سيميائية مفادها التدليل والإشارة والترميز لا الغوص والسبر في الأغوار.

ومن شخصيات هذا النموذج السلطوي في رواية زياد قاسم: (العرين) ، الشخصية التي سماها (الدكتورعبد اللطيف) وهي أبعد ما تكون للطف مكانا.. يقول الراوي: «فقد كان عبد اللطيف يفتنها بدبلوماسيته التي كانت أقرب ما تكون إلى الرومانسية» (٤٢) . فقام عبد اللطيف باغتصاب طالبته (مجد) .. فعاشت معه حياة التمرد والحرية، ثم مارس أقصى سلطاته واستدرجها وهددها وجرها إلى فراشه! واكتشفت مجد كذبه وخداعه ومحاولته قتلها بعد أن أخذ متعته منها، فأنهت هذه الطقوس المظلمة.

ومن الشخصيات المرتبطة بالأحداث سيميائيا شخصية سماها الراوي (الصغير) في رواية عنوانها (طيور الحذر) عند إبراهيم نصر الله، فقد أراد صغير الطيور أن يعلّم الطيور الكبار الحذر، فنسي ذاته، وأمعن في النسيان، حتى وقع في شباك قابض الأحلام . ورواية (طيور الحذر) نموذج فريد من نماذج أدب القهر، إذ يخترق الشخصية القهر من خلال حصار اليأس، فتذهب في رحلة الاغتراب نحو الجسد والنفس، محملة بالهموم، والشوق للوطن. **ويمكن أن نعيش سيميائية الحدث في صغير طيور الحذر من خلال بسط الدلالات الآتية:**

- يعيش صغير طيور الحذر رحلة عذاب في صورتين، صورة تدريب أهله الحذر. وصورة القهر والمرارة والفقر من حاله وحال أهله معه.

- لا يستطيع أن يتحمل الصغير قراءات الواقع وحدته، وأمامه تنهار الأحلام كلها، ويبقى جسده ملقى على ذرات الألم واليأس..

♦ **ثالثاً- علاقة سيميائية الأسماء مع مكان الرواية:**

يعرف المكان في السرد بأنه ما تقدم فيه الوقائع والمواقف (مكان وزمان المواقف، ومكان القصة) والذي تحدث فيه اللحظة السردية، هذا ولو أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الإشارة إلى مكان القصة، ومكان اللحظة السردي أو العلاقة بينهم، إلا أن المكان يمكن أن يؤدي دورا مهما في السرد، وإن السمات أو الوصلات بين الأماكن المذكورة يمكن أن تكون مهمة وتؤدى وظيفة موضوعية وبنيوية كوسيلة للتشخيص. فمثلا إذا قام السارد بأداء سرده من سرير في إحدى المستشفيات، فإن هذا يعنى أنه أو أنها على حافة الموت، وأنها تسارع من أجل أن تكمل سردها، وفضلا عن ذلك فإن من السهل أن يتفهم الواحد أن هناك سرداً أو أكثر تتعارض فيه اللحظة السردية مع المسرود [٤٣] . فما علاقة المكان بأسماء الشخصيات؟

لقد ميّز (جاستون باشلار) بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به، وهي [٤٤] :

أ. المكان المجازى: وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح، ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

ب. المكان الهندسى: وهو الذى تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

ت. المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان، وتثير خيال المتلقى فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً متميزاً.

ولعل شخصية (عمر) باسمها الذي يعمر، أخذت من اسمها وتاريخها القوي في ذاكرة الناس ما استطاعت استثماره في رواية محمد الطاهات (حكاية قرية حكاية رجل) إذ يمكن تتبع أحداث شخصية (عمر) مع تتبع عوالم الرواية التي ينتمي لها المكانان: المغلق أو المفتوح، فنرى ارتباط عمر بأماكن الرواية وخلق سيميائية تذوب بين الشخصية والمكان الذي يؤدي دوراً بارزاً فيه، فنقرأ قول الراوي عن: المدرسة التي رفضها أهل قريته بالأمس وصارت مطلباً، والخيمة التي يعلم فيها (عمر) القضاء في البادية، والشوارع الترابية الضيقة المعوجة في القرية، والأرض التي يريدون إعادة توزيعها واستصلاحها وزراعتها، والبيوت والمضافات التي يناقشون فيها أمورهم .. ولواء عجلون الذي ينتقل (عمر) فيه من مدرسة إلى أخرى مديراً فاعلاً متميزاً .. والسجن الذي دخله (عمر) متهما بخروجه على النظام! وصولاً إلى المكان الأهم وهو قريته التي يذكرها لا على التلميح، بل على التصريح: القرية ليست ذلك المكان المفتوح فقط، بل هي مكان ضيق.. يعني يعرف بعضها أخبار بعض بسهولة والقرية هي التي يعود إليها (عمر) والفرح يغمره من تطور حالها واهتمامها بالمدرسة والتعليم – والقرية هي أكبر قرية في اللواء، بل في المملكة، ويريدها أن تكون الأكبر في كل شيء ولما يصلها.. يصلها مديراً على المدرسة التي ساهم في بنائها يوما ما.. و «عاد عمر .. ليستقبل في بلده استقبالا عظيما» (٤٥) .

وتتوالى الأماكن ذات العلاقة بـ (عمر) في الرواية تدريجيا، من عوالم مغلقة وأخرى مفتوحة، **لها دلالات سيميائية ترتبط بمشهد أو بآخر بشخصيته، فنرى**:

- المدرسة وهي سيمياء الخطر القادم كما يظنه أهل القرية..

- الخيمة سيمياء المعرفة والثقافة التي يعيها أهل القرية ولا يخاف خطرها.. وكان (عمر) يعلم فيها القضاء.

- الطرقات والشوارع الترابية في القرية، والمقبرة الدارسة التي اقترح إقامة مشروع المدرسة الجديدة فوقها، والحقل والشارع والمسجد والسوق، والبيوت والمضافات.. وغير ذلك. كل ذلك يؤثر على مدى قرب العلاقة بين (عمر) وتلك الأماكن مهما كبرت أو صغرت..

وقد تجسد المكان سيميائيا بعلاقته مع شخصية البطلة الفنانة الأردنية (زبيدة العربي) في رواية (امرأة خارج الحصار) إذ تستذكر أحداث القصف في بيروت، وتربط حال خوفها بحالها منذ ولادتها والخوف لم يفارقها (٤٦) . فهل (زبيدة) شخصية لامرأة ضعيفة، عكس دمار المكان عليها هذا الضعف؟ نعم، وتركز الأحداث على تحويل الدلالة السيميائية لهذا، فظهرت دقائق صمت تأملت زبيدة خلالها منظر (بيروت) بعد الدمار والتشرد من ويلات الحرب، ثم ظهرت هالة من الصمت الحاضر على ما رأت من خراب وكارثة ..ثم تحولت

ذاكرتها إلى آلة تصوير مجنونة فقدت السيطرة على أفلامها المخزنة وعادت بالذاكرة إلى «الحلم»: «فرأت فيلم « بحيرة البجع»، وكانت ترى طعم الذرة المنفوشة يتضاعف ويسيل في فمها « [٤٧] . ثم تتوالى الأحداث في زمن أقرب للاسترجاع الخارجي من زمن الحلم: «فلا لون ولا صوت للحياة...» «أين نحن الآن؟» «آلمها موت مدينتها» [٤٨] .

ومما يلاحظ على ما تقدمه شخصية (زبيدة) من دلالة سيميائية، هي أنها:

- تطرح مشكلة الواقع كما هو.
- الجرأة والتعرض للقضايا الحساسة.
- تصور اليأس ورفض الموت ذلا.
- الهدوء النسبي في تقديم الشخصية.
- الثورة لا تكون إلا على واقع ذليل.
- نجاح الثورة مرهون بقناعة أصحابها لما يصنعون.

ويروي السارد قصة احتراق (الأسواق) ، التي تحتضن سيميائياً جملة من التفسيرات للواقع الاجتماعي والاقتصادي والذاتي – المتغير مع الحرب على بيروت– لتجارب الحياة اليومية عند البطلة. **وتبدو الأماكن ذات دلالة سيميائية فيما ترتبط خلاله بأحداث يمكن إيجازها بالأوصاف الآتية:**

- السوق محترقاً.
- المدينة مثل مدينة الأشباح.
- الجدران متساقطة مثل غابة.
- الساحات الترابية ممتدة مثل صحراء.
- الشجيرات باهتة اللون أمام سينما الكابيتول كأن الشمس حجبت عنها منذ سنين.
- نصب « ساحة رياض الصلح » محطم.
- ساحة الشهداء، مزارع الليمون، صيدا، صور، باب إدريس، الجامعة، سوق الصاغة، كورنيش عين المريسة، ... وصولا إلى القول بأن بيروت = المكان = المدينة = زبيدة ماتت![٤٩] .

ومن سيميائية الشخصيات الثابتة، نقف مع شخصية اسمها (الثائر) ، عند سميحة خريس في روايتها (القرمية) ، ويأتي وصفه مرتبطا مع وصف (البادية) ، وتقف الحكاية

بين فضاءين [المدينة (التي كانت قرية بالأمس) والبادية التي ينتمي لها الثائر..ولقد أولى سارد (القرمية) للمكان وعلاقته بالشخصية دلالة سيميائية ملحوظة، إضافة لكون الثائر يسير الأحداث والوقائع، بإحالته إلى أمكنة واقعية معروفة لدى المتلقي الأردني.. فترواح الرواية بين سيميائية رامزة وواقعية ساحرة.

انظر هذه السحرية في السرد حين أوردت الساردة حكاية مدن أردنية وفلسطينية معروفة فقص الراوي حكاية الثائر وهو على [٥٠] «مشارف الجفر»، و «الطفيلة»، و «الكرك»، و «سكة حديد عمان»، و «العقبة»، و «معان»، و... وكلها أماكن شاركت البطل (الثائر) في إحراز نصره..

ومن سيميائية المكان ذي العلاقة غير المباشرة بأسماء شخصيات الرواية الأردنية ما استحضره علي الدلاهمة في روايته (الوشاح الأحمر) : عندما انتقل الراوي من مكان شكلته بادية سحاب إلى مكان العاصمة عمان، ونقل الأحداث إلى صويلح في عمان، وقد تزوج البطل الذي سماه بـ (ناصر) من الغجرية سرًّا، وقد سمّى الراوي الغجرية باسمين هما (ريا) أو (هاجر) .. و هناك تجري المدينة علاقتها مع ناصر مجراها و تنتهي بموت ناصر هناك قرب سحاب ميتة الغريب عن بلده وهو يحن إليها.

ولعل المكان المغلق في الغربان (المخبز) هو حصار خارجي وداخلي للبطل حسن، يلجأ إليه ليقبع في ظلاله المنغلقة ليعبر بهمسه عن الضيق الذي يلازمه، مما يجعله دائم الهرب إلى داخله رغبة منه في البوح بمشاعره وأحاسيسه ليرتاح خوفاً من الخارج المحيط به، وكأن الكل ينظر إليه: « فلقد أمضيت ليلي في المقابر والترب الشعبية « [٥١] . ثم في ابتعاد (حسن) وانغلاقه عن هذا المكان (المخبز) – وهو يحترف صنعته– ذكر لروابطه المتفككة وابتعاد عن مكانه الأصيل (جبل الجوفة في عمان) ، وتأخذ الأماكن لدى الراوي دلالة الغرفة المغلقة عن العالم المحيط، فيذكر: «تعتبر أيامي في المخبز الآن كالنعيم، إذا ما تذكرت سوق الخضرة، ومصنع الأحذية .. وأصبحت أتنفس بعمق أكثر ..» [٥٢] . ويعد (المخبز) مكاناً منفتحاً على الذات.. فالمخبز يحتضن حياة البطل.. وإليه المهرب واللجوء رغم شروده وحيرته.

ونقف مع شخصية (البطل الخباز حسن) و (فاطمة) في رواية هزاع البراري (الغربان) فيواجه حسن مصيره في مكان مفتوح «وسط البلد في عمان يتجول في أطراف الشوارع .. أمامه صورة الجبل متعاليا ». ولـ (حسن) الذي من المفترض ان يعيش حياة الحسن، ويحس بالحسن في أي مكان حكاية مع عمان في سبيل العيش بكرامة، يقول: «وعثرت على فندق شعبي، ينزل إليه بدرجات طويلة وكأنك تنزل إلى قبو للبشر المنبوذين. كانت غرفة متسعة

تشبه الإسطبل، ذات نوافذ صغيرة، .. ومفارش ممدة على الأرض، .. يقبع فوقها مخلوقات تحمل ملامح بشر كانوا يعيشون، حتى قذف بهم الاضطهاد إلى هنا وتأبطهم نفس المصير، كان المكان يفوح برائحة الاحتقار .. ما أحقر الإنسان إذا تحطم » (٥٣) .

سيميائية المكان تقودنا للقول بأن (حسن) يرمز لألم الانهزام .. فهو ما يزال يبحث عن مكانه الذي يحقق حلمه فيه .. ويرى في المكان الحقير فرصة التعبير عن ألمه! **فحسن وعلاقته بالمكان/ عمان سيميائيا كما يأتي**:

- حلم حسن بمدينة عمان لم يتحقق.
- يرى حسن في عمان الصخب، والارتباك، وعدم الوضوح فقط.
- هربت نفس حسن من كل ما يحيط بالمدينة من حدث اجتماعي أو سياسي أو ثقافي أو اقتصادي.
- يندمج حسن بالمدينة ويغرق في وصفها.

لقد أخذ المكان الطبيعي مساحة غير بسيطة من الروايات الأردنية، لمنح هذا الفضاء حقه من الوصف والتقديم المباشر وغير المباشر –كما نريده هنا– . وكما قال (جورج باستيد) : «إن المدينة عالم يقاس كل شيء فيه بالمقياس الإنساني »، فإن دراسة المكان والمدينة بشكل محدد، تؤدي إلى اكتشاف أبعاد مجهولة في النص الروائي، فالمدينة طراز متميز للحياة الإنسانية » (٥٤) .

♦ **رابعاً– علاقة سيميائية الأسماء بالجو الأسطوري في الرواية**:

من ذلك ما جاء في رواية هاشم غرايبه (**المقامة الرملية**) وتسميته لشخصية متعددة الألقاب والمسميات، وتحمل أسماء ثلاثة.. ولكل اسم منها بعد دلالي مختلف، ويجمعها كلها أن الشخصية هي شخصية غير اعتيادية، وتقترب من الأسطرة. والأسماء هي: (**الخميس بن الأحوص أو بشر الخير أو بشر الحافي**) الذي يتزوج تارة من نساء جنيات، وتارة يتزوج من (الشيماء) ابنة شيخ القبيلة، مستفيداً من المال الذي أخذه دية بدلاً من الاعتراف بالثأر(٥٥) .

ولقد رسم الغرايبه عالماً من المعاناة والمفارقات، حيث الشقاء في كل صوره والفقر، معرياً هذا الواقع، ناقماً على ما يفعله بالبشر! ويجعل عالم السارد في حالة صمت، مع البساطة في التعبير. ومن تلك الشخصيات المؤسطرة شخصية (الأزارجة) عنده، وهي مخلوقات غريبة جلدها جلد ثعبان تحتل الصحراء! وجاء في وصفهم عنده: «عيونهم شق من الأسفل للأعلى وآذانهم عريضة وطويلة ... يفترش واحدهم أذناً ويتغطى بالأخرى.

وحين يصيح يلف أذنيه حول وجهه ورأسه فتنكشف عورته الخنثى، ويستتر وجهه الشائن، ويمضي في الأرض فساداً» (٥٦).

ومن الشخصيات الأسطورية المهمة عند مؤنس الرزاز في روايته (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**) تحضر شخصيتان متقابلتان في معنى الحب، هما (**روميو**) و (**جولييت**) ويحضر روميو بشخصية بسيطة، مفهومة، فقد جاء عنه أنه: «يعيش في مدينة الضاد، وهو خارق يملك قوة على ترويض هوج الرياح ... ويذهب للقاء (جولييت) التي تتأخر عن الحضور، وبعد أن يرى من العجائب ما يرى يقرر الانتحار فيطلق على رأسه النار، ولكنه لا يموت بل يفقد السمع من الجانب الأيمن من الرأس فقط» (٥٧).

فروميو وجولييت يتحركان في السرد بصورة بسيطة غير مركبة ولا معقدة، فدورهما دور المتابع لا المتطفل.. إضافة لما يمثلانه من تاريخ درامي لقصة الحب التي تبدأ بالصعوبات وتنتهي بالأحزان.. وتلك يسميها النقاد بالسيماء السردية الشارحة (Metanarrative sign) وتعني وجود سيماء في سرد ما، وقد يشير المصطلح صراحة إلى واحدة من الشفرات أو الشفرات الثانوية (subcodes) التي يتم وفقاً لها إنتاج الدلالة في السرد، وهذه السيماء متعلقة بسيماء أخرى تعد عنصراً في الشفرة التي تشكل الإطار السردي اللذان يظهران فيه معا، والسيماء السردية الشارحة تشير صراحة إلى وجود وحدة سردية: وتزودنا بأجوبة على أسئلة من قبيل ما تعنيه في الشفرة الفرعية أو التحتية التي يتم وفقا لها تطور السرد.. (٥٨) .

كذلك تحضر الشخصية الأسطورية ذات الدلالات السيميائية المتعددة (**زرقاء اليمامة**)، وإذا ما انتقلنا إلى جوهر نص الرواية، فإن زرقاء اليمامة امرأة ذات قدرات خارقة، تمتلك القدرة على قراءة الأفكار، وعلى رؤية كل ما يقف أمامها، و (**زرقاء اليمامة**) هي البديل الموضوعي لشخصية (**جولييت**) . **ومن دلالاتها السيميائية أنها**:

- نموذج نسائي من صاحبات الفعل ذي القدرة على التغيير، وتحدي الواقع مهما كان جديداً براقاً.
- قادرة نسبياً على الاختيار ومقاومة خراب الواقع.
- وفيها روح مقاومة، ورافضة للاستلام. وتعيش الزرقاء في مكان شبيه لعالم روميو.

فيقول الراوي: «فزرقاء اليمامة التي تعيش في عالم الضاد لا تكتفي بالتحذير سواد الليل وبياض النهار من التحركات المشبوهة لكثبان الرمال... ومن بحر الظلمات الذي يحد

عالم الضاد من الغرب، لكنها تملك قدرة خارقة على قراءة ما يجول في الرؤوس وما يعتمل في النفوس... لكن بصيرة زرقاء اليمامة تخترق الآفاق والأبعاد والحدود» [٥٩] .

- وزرقاء صاحبة قدرة نظر، وقد استشرف لها الراوي هذه الخصوصية من قصص التراث التي امتازت فيها الشخصية التقليدية لزرقاء اليمامة، مع تحويل القدرة على البصر إلى القدرة على الاستبصار وقراءة الأفكار.

- ترتبط الزرقاء بعلاقة حب فاشلة مع شخصية إنسانية مثقفة اسمها (سليمان التوحيدي) ؛ لأنها صاحبة ثقافة ورؤية. وهي وإن ارتبطت بالتوحيدي على اسمه لكنها ترتبط بكل شخصية مثقفة في الرواية، وتلك الشخصيات مثلتها أسماء عدة نذكر منها: (علاء الدين) ، و (العلامة) ، و (سرحان سرحان) ، و (الكاتب الطويل) . وكانت تتطلع إلى علاقة متكافئة مع الحبيب المثقف الذي صدمها تخلفه، وتراجع وعيه لعلاقاته الإنسانية، واصطدمت كذلك بادعاءات المثقف الكاذبة باسم «الكرامة» الكاذبة والعلاقة غير المحترمة مع المرأة [٦٠] .

- ترتبط الزرقاء بعلاقة مع (بئر الأسرار) الذي يرشدها في رحلتها عبر سلطنة النوم، باعتباره مضطلعاً على الأسرار وصديق (سلطان النوم) .

- لزرقاء اليمامة صفات قربتها من الأسطرة منها أنها ترى العاصفة وهي قادمة من بعيد، وقد خاضت صراعها الخرافي معها، وهي تعاني من الشلل متسلحة بالحلم، وبموسيقى البحر، واستطاعت تحمل هجوم العاصفة الذي دمر مدينة الضاد، لتنهض الزرقاء من جديد، وبالتالي لتصبح زرقاء اليمامة نموذجاً للحياة في تجلدها.

- تخوض الزرقاء حرباً مع سلطان النوم، السلطان الذي لا يهزمه أحد، وقد تحولت العلاقة بينهما من الشراسة، إلى الحب الأفلاطوني، ومع أن سلطان النوم يحقق انتصاراته على الجميع بما في ذلك الزرقاء، ولكنها لا تسلم له نفسها إلا بشروطها هي، شروط الغالب، فتدخل مع سلطان النوم لعبة الأحلام، في محاولة يائسة منها لإعادة الناس إلى الواقع في نضالها ضد الخراب السائد.

- ضجت المدينة بحثاً عن النوم، عن الأحلام المخدرة التي تلطف الواقع المر، فيصير قابلاً للحياة، فينهزم حلم زرقاء اليمامة، ولكنها لا تلبث أن تنتصر على مرضها، وشيخوختها، فتجدد مثل آلهة الخصب، رافضة دعوة سلطان النوم لها، مع بقائها في حالة حيرة مربكة، فالواقع مدمر، والمخرج الأمريكي وكاميراته تسيطر على مجمل المشهد [٦١].

نتائج البحث:

١. لقد تعددت رؤى الأسماء للشخصيات في الرواية الأردنية، من حيث تأثرها بالحدث وتطوره وانسجامه مع هموم العربي عامة، والأردني خاصة. وقد غلب الهم العربي العام على الهم الأردني الخاص من خلال اختيار الأسماء وتنميطها كما في الحديث عن الاحتلال والعدو واستلاب الأرض ومناجاة الماضي، والحديث عن الوحدة العربية وحقوق العربي وغير ذلك.

٢. تقع الشخصية النامية موضع إعجاب من منشئها ومن متلقيها، ومن اسمها فهي تشابهنا في ظروفها، وكثيراً ما نجد أنفسنا فيها ونقرأ ذاتنا من خلالها، فنشاركها المعاناة ونقيس تجاربنا على تجاربها، ويمكن أن يصل الأمر إلى أن يتقمص المتلقي عواطف هذه الشخصية وسلوكها ونفسيتها فتكون انعكاساً لذاته.. التي قد تكون هي بالأصل الانعكاس لذات الروائي!

٣. لا تعتمد الرواية الأردنية على الشخصية الواحدة المحورية في حدثها، بل تشرك عددًا من الشخصيات النامية أو غير النامية في تحمل هذا الدور، وتعكس تسمية الشخصية المحورية بعداً ملحوظاً على عنوان الرواية وتسمية فصولها، وربما تسمية بعض الأماكن في الرواية.

٤. يجمع الروائي الأردني من خلال تسمية شخصياته بين جوانب الشخصية الجسدية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية، ويتحسس أعماقها محاولا معالجة أمر طرأ على تاريخ العلاقات والعادات والتقاليد العربية.. والأردن طرف عربي قوي.

٥. جاءت الشخصية في الرواية الأردنية مترابطة إذا ما التصقت باسمها أو لم تلتصق، وقد تتأثر بمن حولها وقد لا تتأثر، ولكنها تساهم إلى حد ما في سير السرد مع الأحداث (بمعنى الشخصية تسيّر الأحداث دون تدخل من الرواي على أغلب المقروء هنا في البحث).

٦. لقد عُني الروائيون الأردنيون بشخصياتهم؛ لأنه لا يمكن لهم أن يصوروا مجتمعاً دون شخصياته الفاعلة فيه وفي أحداثه. ويعلو المنهج الاجتماعي على غيره في تقديم الشخصية الروائية عندهم، كما يظهر البعد النفسي في كلماتهم وهي ترسم تلك الشخصيات. وبالإضافة لهذين المسارين فإن مسار المنهج البنيوي التكويني ظاهر وملحوظ في الرواية الأردنية، وهو الذي يرى الشخصية من خلال كونها التعبير الأمثل عن فكر جماعة معينة، وكل أولئك يأتي خدمة للفكر الاجتماعي المقدم في الرواية.

الهوامش:

١. منهم جونثان كلر: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، مجلة الأقلام العراقية، ع٦، ١٩٨٦م، ص ٧٣. ولويس لينر لي، ولين اولتبيزنر: الوجيز في دراسة القصص الموسوعية الصغيرة، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد– العراق، ١٩٨٣م، ص ١٣١ .

وانظر مقال الباحث:

أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية.. سيميائية الدلالة

تم النشر على منبر الرأي / الأردنية

(http: //www.manbaralrai.com/?q=node/48020) ١٨/٩/٢٠٠٩م.

والتعريف من جيرالد برنس: المصطلح السردي: معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلي الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط (١) ، ٢٠٠٣م، وقد أخذه الباحث مصورا عن الإنترنت من موقع عابد الخزندار الشخصي: http: //www.abidkhazindar.com/sardi/sardi_05.htm وسيشار له باسم الموقع لاحقا فقط .

٢. رولان بورنوف وريال أورئيليه: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م، ص ١٥٨ .

٣. برنار فاليت: الرواية « مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي »، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة،الجزائر، ٢٠٠٢م، ص ٨٦ .

٤. ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، ١٩٧٠م، ص ٣٥

٥. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط (١) ، ٢٠٠٢م، ص ٣٥

٦. من المصطلح السردي، أخذت من الموقع الشخصي:

http: //www.abidkhazindar.com/sardi/sardi_05.htm

٧. لويس لينر لي، ولين اولتبيزنر: الوجيز في دراسة القصص الموسوعية الصغيرة، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد- العراق، ١٩٨٣م، ص ١٣١.

٨. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته) ، (مساءلة الحداثة) ، دار توبوقال، للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١ م، ص ١٨٢ .

فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧- ١٩١٣) عالم لغويات سويسري يعدّ الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات. وهو من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث حيث اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول الخطير في دراسة اللغة هو اكتشاف اللغة السنسكريتية. وولد دي سوسير في جنيف، وكان مساهما كبيرا في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين. وهو أول من عدّ اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية واقترح دي سوسير تسميته semiology ويعرف حاليا بالسيميولوجية أو علم الإشارات.

أخذ التعريف بتاريخ ٦/١/٢٠١١م، من http: //ar.wikipedia.org

٩. من المصطلح السردي، أخذت من الموقع الشخصي:

http: //www.abidkhazindar.com/sardi/sardi_05.htm

١٠. السابق.

١١. ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ص١١٣.

١٢. سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، أخذ المقال من موقع المعهد العربي للبحوث والدراسات الاستراتيجية:

saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca2 htm

١٣. عبد الله إبراهيم، عواد علي، سعيد الغانم: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط (٢) ، ١٩٩٦م، ص ٨٥.

١٤. بيير جيرو: السيميولوجيا، ترجمة: منذرعيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٨ م، ص ٢٣.

١٥. سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها
saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca2 htm

١٦. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م، ص٧٢.

١٧. بسام قطوس: سيمياء العنوان، دار ومكتبة كتانة، إربد – الأردن، ٢٠٠١م، ص١٢ .

١٨. شعيب حليفي: النص الموازى للرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، فلسطين، ع٤٦،،١٩٩٢ص٩٠.

١٩. عبد الله الغذامي: الخطاب الأدبي ولسانيات النص، مجلة البيان، ع ٣٢٣، يونيو ١٩٩٧، رابطة الأدباء، الكويت، ص ١٦.

٢٠. عماد الخطيب: في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق) ، دار المسيرة، عمان – الأردن، ط (١) ، ٢٠٠٩٨م. ص ٢٩٧.

٢١. مؤنس الرزاز: حين تستيقظ الأحلام، ص ٩٢ – ٩٣ .

٢٢. السابق، الصفحات نفسها.

٢٣. السابق، ص ٩٥ .

٢٤. السابق، ص ٣٨ .

٢٥. السابق، ص ١٠٩ .

٢٦. جميل حمداوي: السيموطيقيا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت،مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧م، ص ٩٧ . وقد درس العنوان سيميائيا بسام قطوس: سيمياء العنوان، دار ومكتبة الكتاني – إربد – الأردن، ٢٠٠١م.

٢٧. هزاع البراري: حواء مرة أخرى، ص ٦٠ – ٦٣ .

٢٨. زياد قاسم: الزوبعة (الجيل الثاني) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (٢) ، ١٩٩٨م، ص ١٧٦ وما بعدها.

٢٩. إبراهيم نصرالله: طفل الممحاة، ص ١٨٢ .

٣٠. السابق، الصفحة نفسها.

٣١. رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، ط (١)، ١٩٩٠م، ص ٢٠.

٣٢. استثمر الباحث كلام سعد هادي: الشخصية الروائية ملامح مؤقتة تبحث عن وجه، مجلة الروائي، العراق، (editor@alrowaee.com) ونشر المقال: ١١ / ٤ / ٢٠٠٩ م، في تسمية الشخصية بالاستيطاني وألصق معها السيميائي.

٣٣. إبراهيم نصرالله: طفل الممحاة، ص ١٨٢.

٣٤. هذا الأسلوب يرسم فيه الروائي الشخصية من خلال فعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

٣٥. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (قراءة نقدية لنموذج لساني) ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ص ٧٩.

٣٦. جمال أبو حمدان: الموت الجميل، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط (١) ، ١٩٩٨م، ص ٨٢ – ٨٣ . بتصرف.

٣٧. سميحة خريس: الخشخاش، ص ٣١.

٣٨. سميحة خريس: الخشخاش، ص ٣١، ٥٦ – ٥٧، ٨٠، ١٠٧.

٣٩. محمد سلام زغلول: القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، الإسكندرية، مصر، ط (١) ، ١٩٧٠م، ص ٢٣.

٤٠. لويس لينرلي، ص ١٤١ .

٤١. سميحة خريس: شجرة الفهود (تقاسيم العشق) ، ص ٢٢٢ – ٢٢٣ .

٤٢. زياد قاسم: العرين، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان – الأردن، ط (١) ، ١٩٩٩م، ص ١٤٣ – ١٤٤.

٤٣. من المصطلح السردي، أخذت من الموقع الشخصي:

http: //www.abidkhazindar.com/sardi/sardi_05.htm

٤٤. جاستون باشلار: جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط (٢) ، ١٩٨٤م، ص ٨ – ٩.

٤٥. محمد طاهات: حكاية قرية حكاية رجل، صفحات متعددة من ص ٤١ إلى ٨٥ .

٤٦. رجاء أبو غزالة: امرأة خارج الحصار، ص ٢٨ .

٤٧. السابق، ص ٦٤.

٤٨. السابق، ص ٦٧. بتصرف يخدم تيار النقد .

٤٩. السابق، ص ٩٩.

٥٠. سميحة خريس: القرمية، صفحات مختلفة، من ص ١٦٠. وإلياس فركوح: أعمدة الغبار، ص ٢٩٦ – ٣٠٢ .

٥١. السابق، ص ٨٩ .

٥٢. السابق، ص ٨٩، وفكرة « ارتباط المكان بالحرية والنعيم « تتكرر غير مرة في الرواية.

٥٣. هزاع البراري: الغربان، ص ٨٦ .

٥٤. جورج باستيد: المدينة وسرابها ويقينها، ترجمة عادل العوا، مطبعة جامعة دمشق– سوريا، ط٢، ١٩٦٣م، ص ١٦.

٥٥. هاشم غرايبه: المقامة الرملية، ص ١٧، ٣٧، ٥٣، ٦٩ .

٥٦. السابق، ص ١٦٧ .

٥٧. مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط (١) ، ١٩٩٧م، ص ٢٥، ٣٣، ٣٦ .

٥٨. من المصطلح السردي، أخذت من الموقع الشخصي:

http: //www.abidkhazindar.com/sardi/sardi_05.htm

٥٩. مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ص ٦٨ .

٦٠. مؤنس الرزاز: سلطان النوم، ص ٨٨ .

٦١. استفاد الباحث بكتابته عن (زرقاء اليمامة) من عبد الله رضوان: الشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرزاز، ورقة بحثية، مؤتمر الرواية والسرد، أمانة عمان الكبرى، عمان – الأردن، ٢٠٠٦م، بتصرف.

المصادر والمراجع:

أولاً- المصادر (الأعمال الروائية) :

١. البراري، هزاع: حواء مرة أخرى، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١م.
٢. ــــ: الغربان، دار أزمنة للنشر، عمان،ط (١) ، ٢٠٠٠م .
٣. أبو حمدان، جمال: الموت الجميل، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط (١) ، ١٩٩٨م .
٤. خريس، سميحة: شجرة الفهود (تقاسيم الحياة) ، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط (١) ، ١٩٩٥م.
٥. ـــــــــ: شجرة الفهود (تقاسيم العشق) ، أمانة عمان الكبرى، عمان،ط (١) ، ١٩٩٥م.
٦. ـــــــــ: الخشخاش، أمانة عمان الكبرى، ١٩٩٩م.
٧. ــــ: القرمية، دار الأمل، عمان، ٢٠٠٠م.
٨. الرزاز، مؤنس: حين تستيقظ الأحلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (١) ،١٩٩٧م.
٩. ــــ: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان،ط (١) ، ١٩٩٧م.
١٠. الطاهات، محمد: حكاية قرية و حكاية رجل، عمان، ط (١) ، ١٩٩٧م.
١١. غرايبه، هاشم: المقامة الرملية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (١) ، ١٩٩٨م.
١٢. أبو غزالة، رجاء: امرأة خارج الحصار، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ط (١) ، ١٩٩٥م.
١٣. قاسم، زياد: الزوبعة (الجيل الثاني) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (٢) ، ١٩٩٨م.
١٤. ــــ: العرين، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان – الأردن، ط (١) ، ١٩٩٩م.
١٥. مراشده، عبد الرحيم: الرحلة الثانية، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن، ط (١) ، ١٩٩٨م .
١٦. نصر الله، إبراهيم: طفل الممحاة، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٢م.
١٧. ــــ: طيور الحذر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (١) ، ٢٠٠٠م .

ثانياً- المراجع العربية:

١. إبراهيم، عبد الله، وعواد علي، وسعيد الغانمي: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط (٢) ، ١٩٩٦م.

٢. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته) ، (مساءلة الحداثة) ، دار توبوقال، للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١ م.

٣. الخطيب، عماد: في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق) ، دار المسيرة، عمان – الأردن، ط (١) ، ٢٠٠٩٨م.

٤. زغلول، محمد سلام: القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، الإسكندرية، مصر، ط (١) ، ١٩٧٠م.

٥. زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط (١) ، ٢٠٠٢م.

٦. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير (قراءة نقدية لنموذج لساني) ، النادي الأدبي الثقافي،ط (١) ، جدة، المملكة العربية السعودية.

٧. فيدوح، عبد القادر: دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري) ، ١٩٩٣م.

٨. قطوس، بسام: سيمياء العنوان، دار ومكتبة كتانة، إربد – الأردن، ٢٠٠١م.

٩. مفتاح، محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

ثالثاً- المراجع المترجمة:

١. بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، ط (١) ، ١٩٩٠م.

٢. باستيد، جورج: المدينة وسرابها ويقينها، ترجمة عادل العوا، مطبعة جامعة دمشق– سوريا، ط٢، ١٩٦٣م.

٣. باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط (٤) ، ١٩٩٦م.

٤. بورنوف، رولان، وأورئيليه، ريال: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.

٥. جرييه، ألان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة: إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، د.ط.

٦. جير، بيير: السيميولوجيا، ترجمة: منذرعيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٨ م.

٧. فاليت، برنار: الرواية « مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي «، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة،الجزائر، ٢٠٠٢م.

٨. كلر، جونثان: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، مجلة الأقلام العراقية، ع٦، ١٩٨٦م.

٩. هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

١٠. لينر لي، لويس، واولتبيزنر، لين: الوجيز في دراسة القصص الموسوعية الصغيرة، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد– العراق، ١٩٨٣م.

رابعاً- الدوريات العربية:

١. حليفي، شعيب: النص الموازى للرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، فلسطين، ع٤٦،١٩٩٢م.

٢. حمداوي، جميل: السيموطيقيا والعنونة، عالم الفكر،المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت،مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧م.

٣. الغذامي، عبد الله: الخطاب الأدبي ولسانيات النص، مجلة البيان، ع ٣٢٣، رابطة الأدباء، الكويت، يونيو ١٩٩٧م.

خامساً- أوراق المؤتمرات:

١. رضوان، عبد الله: الشخصيات المثقفة في روايات مؤنس الرزاز، ورقة نقدية بحثية، مؤتمر الرواية والسرد، الأردن ٢٠٠٦م.

سادساً- مواقع انترنت:

1. *abidkhazindar.com/sardi/sardi_05.htm*
2. *editor@alrowaee.com*
3. *saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca2 htm*
4. *wikipedia.org*

المنهج الأسلوبي
في تحليل الخطاب الإبداعي

أ. ميس عوده*

*مشرفة غير متفرغة/ منطقة نابلس التعليمية/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

يتناول موضوع البحث دراسة الخطاب الإبداعي في النص الأدبي دراسة تحليلية نقدية مستعيناً بالمنهج الأسلوبي، الذي يتناول اللغة باعتبارها مكوناً رئيساً للنص، وسر الإبداع فيه. والدراسة تتجاوز بذلك التفاعل التقليدي مع الخطاب الإبداعي، إلى التعامل الواعي القائم على أسس جوهرية في الخطاب، وبذلك تميز الدراسة بين الخطاب العادي الذي يعتمد مجرد نقل الفكرة، أو إيصال المعنى بطريقة مباشرة، إلى الخطاب الإبداعي الذي يتجاوز ذلك إلى مرحلة التأثير والتفاعل بين المبدع والمتلقي. وتكمن أهمية البحث في أنه يركز بشكل خاص على مكونات الخطاب الإبداعي وكيفية التعامل معه أسلوبياً.

Abstract:

This paper studies the creative discourse in the literary text analytically making use of the stylistic approach which considers the language the main component of the text and the main reason behind its creativity. Therefore, the study goes beyond the traditional interaction with creative text to reach to the reasonable interaction which is based on main issues in the discourse. So, the study shows the differences between the ordinary discourse which only aims at transmitting the meaning directly and the creative discourse which goes beyond that to reach to a stage of influencing and interaction between the creator of the text and the target. The importance of this study is in that it focuses on the components of the creative discourse and how to deal with it stylistically.

مقدمة:

قبل الحديث عن دور المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب الإبداعي، نحاول أولاً تحديد ماهية الخطاب الإبداعي، وعلاقته بالمتلقي، فالخطاب الإبداعي، هو الخطاب المرتبط بكاتب متميز يطور أدواته الكتابية، مع زيادة وعيه بالعمل الذي يقدمه، وأما المتلقي فهو الذي يتجاوز مرحلة الانفعال السريع بالخطاب إلى مرحلة الوعي الكامل بأبعاد العمل ومستوياته الفنية، وذلك من خلال علاقة واعية بين المبدع والمتلقي، ليصل الاثنان إلى مرحلة التأثير والتأثر، وهذا الأمر يحتاج إلى وعي متكامل من جانب المبدع في تقديم خطابه الإبداعي، والمتلقي في الأدوات التي يستخدمها لفهم أبعاد النص، واستكشاف جوانب التميز فيه.

وقد خصَّصتُ الخطاب الإبداعي بالذات، لأن الخطاب العادي لا يعنينا كثيراً في مجال الدراسات النقدية، فالذي يعنينا هو الخطاب الذي يبدع فيه الكاتب عملاً شعرياً أو نثرياً، مستخدماً لغة خاصة وأساليب مميزة، يستطيع بوساطتها نقل القارئ من حالة اللامبالاة إلى حالة الوعي الكامل بالعمل الذي يقدمه، فكاتب النص لا يبدع في مجرد الفكرة التي يقدمها، ولكنه يبدع في تقديم الفكرة من خلال خطاب واع يتميز فيه عن غيره، فإذا كانت مكونات النص بشكل عام واحدة بين يدي المبدعين، فإن طرائق استغلال هذه المكونات تختلف من كاتب إلى آخر، من حيث قدرته على توظيف اللغة واستغلال طاقاتها الإبداعية. وربط هذه الإمكانات في خطاب إبداعي له قدرته على التأثير في الناس، وإيصال الفكرة بالشكل الذي يتناسب وأحوال المتلقين، في الظروف الخاصة التي ينشأ فيها الخطاب الإبداعي.

وقبل الخوض في الحديث عن تجليات الخطاب الإبداعي، نقف أولاً على المنهج الأسلوبي الذي نتخذه وسيلة للكشف عن أسرار هذا الخطاب ومستوياته المختلفة.

المنهج الأسلوبي:

يعتمد المنهج الأسلوبي اللغة أساساً في تحليل النص، «ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلم نفسه. وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأولي نص لغوي لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص، والتي تؤثر في المتلقين. ولا يعني هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراء ونقاداً، لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته» [(١)].

فالأسلوبية تعالج النص من خلال مادته الأساسية وهي اللغة، وبوساطتها نلاحظ الظواهر اللغوية البارزة، ونربط هذه الظواهر بأسبابها ومسبباتها، وعلاقتها بكاتب النص، وهي بطبيعة الحال لا تدرس اللغة بحد ذاتها، ولكنها توظف اللغة لدراسة النص، «وعلى هذا يمكننا القول بأن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، بينما الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد» (٢) .

فالنص الإبداعي يقدم المعرفة أو التجربة الإنسانية، بوسيلة خاصة هي اللغة، ولكننا لا نعني هنا اللغة العادية، وإنما نعني اللغة الفنية، التي تتجاوز مرحلة التعبير العادي إلى تعبير خاص لا يقدر عليه إلا صاحب تجربة خاصة، تجعله يتعامل مع اللغة والعالم من حوله تعاملاً خاصاً.

والأسلوبية لا تعنى بشرح النص أو مفرداته اللغوية، ولكنها تتجاوز ذلك إلى مرحلة أعمق تصل من خلالها إلى الطاقات الإبداعية الخلاقة في النص، فليست القضية إذن مجرد شرح مفردات صعبة أو معان غامضة، وإنما تمثل تجارب خاصة وعامة، من خلال أداء متميز للغة، يتجاوز التعبير العادي المألوف، إلى تعبير تصبح فيه اللغة الإبداعية قادرة على توصيل ما لا تستطيع أن توصله اللغة العادية، ويصبح معها الكاتب قادراً على الإمساك بجماليات اللغة، وقدراتها التعبيرية «ومن المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل النوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف على المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز (٣) ، وجوانب التميز في اللغة التي يتشكل منها النص هي موضوع الدرس الأسلوبي، والأسلوبية الحديثة تركز بشكل أساس على اللغة التي يتفاعل معها كاتب النص، وتحوله -بالتالي- من مجرد مستخدم للغة إلى متفاعل معها، ومن مجرد ناقل لها إلى قادر على اصطناع تراكيب جديدة لها قدرة على التأثير في المتلقي، وإشراكه في الإحساس نفسه الذي يصاحب كاتب النص، «ومجال الدراسة الأسلوبية واسع، يمكن الدخول إليه من أبواب عدة، مما يثري دراسة النص، و يتيح المجال أمام الدارسين لتناول قضايا مختلفة، تتجاوز -كثيراً- المراحل التقليدية التي تقف عند النقد الخارجي، والتفسير العام، أو الشرح والتوضيح، إلى جوهر العملية الفنية ومحاولة إيجاد صلة بين الظواهر المميزة، أو طريقة الأداء، وبين الدلالات المختلفة التي تحملها في طياتها، وما يمكن أن تؤديه خدمة للمعنى، وتعميقاً للتجربة التي يقدمها الأديب، ويحاول من خلالها إشراك الآخرين معه» (٤) .

والمنهج الأسلوبي في دراسة النص، يعتمد على خصوصية اللغة، باعتبارها المادة الأساسية التي يتشكل منها النص، وهو يعد منهجاً نقدياً في تحليل النصوص، واكتشاف

جوانب الإبداع فيها، وقد اعتمدت الأسلوبية بشكل أساس على التطور الذي حصل في الدراسات اللغوية، وما قدمه علم اللغة المعاصر من دراسات عمقت الوعي بماهية اللغة، ومستوياتها المختلفة، واعتماد الأسلوبية على الدراسات اللغوية نابع من دور الدراسات اللغوية في الكشف عن العلاقات القائمة في داخل النص، ولهذا ربط كثير من الدارسين الأسلوبية بعلم اللغة، وأن الأسلوبية لم تكن «في أول الأمر سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، وما زال هناك كثير من الباحثين ينظرون إلى الأسلوبية باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية، ولهذا السبب يعده بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام»[٥].

الخطاب الابداعي:

تختلف لغة الخطاب العادي عن لغة الخطاب الإبداعي، في الهدف والغاية. فالخطاب العادي يهدف المتكلم من خلاله إيصال معلومة للمتلقي، لحمله على معرفة شيء لا يعرفه، أو لحمله على القيام بعمل ما، أو الانصياع لشيء هو يريده، أو ترك ذلك، وكل هذا يحدث بلغة عادية محددة، لا تخرج عن إطار ما هو متداول بين الناس، ولهذا يستخدم وسائل الإقناع في لغته معتمداً على الأدلة والبراهين لدفع المتلقي إلى الاستماع والتجاوب مع المتكلم. وهذا ما يحدث عادة بين الناس عندما يستخدمون اللغة في إطار سياقها الوظيفي الذي وضعت له أصلاً، وقد ميز الدكتور عبد السلام المسدي بين الخطاب الإبداعي والخطاب العادي عندما أشار إلى ذلك في قوله: «بينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة المران والملكة، نرى الخطاب الأدبي صوغاً للغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها» [٦].

فالأصل في الخطاب العادي هو نقل الفكرة أو إيصال المعنى بطريقة مباشرة بينما، الخطاب الإبداعي لا يهدف فقط إلى نقل فكرة أو إيصال معنى، ولكنه يتجاوز ذلك إلى مرحلة التأثير والتفاعل القوي بين المبدع والمتلقي، «فإذا كان المعول الأساسي في الكلام العادي، هو المعنى ونقل الفكرة، فإن الخطاب الأدبي يتجاوز هذه الغاية، ويجعلها في المرتبة الثانية بعد الاهتمام بالنص ذاته، والتركيز على لغته، بشكل يمنحها قيمة جمالية، وقوة إيحائية دلالية تفوق المعاني المعجمية للمفردات» [٧].

والخروج من اللغة العادية إلى اللغة الفنية التي تخلق عملاً إبداعياً يحتاج إلى كاتب متميز يتجاوز اللغة العادية إلى لغة أخرى، عندما يفجر في اللغة الطاقات الإبداعية الخلاقة الموجودة فيها، ويجعلها قادرة على تجاوز ما هو مألوف إلى ما هو غير مألوف، وهو بذلك

لا يخلق لغة جديدة، وإنما يعيد صياغة اللغة الموجودة، وينتقل بها من بعدها النمطي، إلى بعد أخر، تكون فيه اللغة قادرة على جذب المتلقي والسيطرة على مشاعره وأحاسيسه.

وتعتمد مكونات الخطاب الإبداعي على اللغة المستخدمة في الخطاب، فاللغة المعجمية التي يستخدمها صاحب الخطاب تمثل المستوى الأول من مستويات التعامل مع اللغة، أما لغة الخطاب الإبداعي فتمثل المستوى الثاني في النص، وهي مرحلة أكثر صعوبة وتعقيداً، ينتقل فيها المتكلم من مرحلة التعامل الحيادي مع اللغة، إلى مرحلة التفاعل معها، ومحاولة السيطرة عليها وفق أحاسيسه ومشاعره المتنامية، وهو بذلك يوظف اللغة توظيفاً فنياً من خلال وسائل خطاب غير عادية، تجعل المتلقي أكثر تفاعلاً مع لغته، وتجاوباً مع أسلوب خطابه «فعندما يتصل الأمر بالانتقال من معنى إلى آخر فنحن في مجال التغيير الدلالي، أي في مجال قلب معاني الكلمات وتبديلها، كي تتصور أن الرجل ليس رجلاً، وإنما هو ذئب أو أرنب أو دودة، أو أن القط ليس قطاً، بل هو إمبراطور أو أبو الهول أو امرأة، فالشاعر يريد منا أن نظن ما يظنه هو، ونرى ما يراه، ولا يستخدم الشكل البلاغي إلا ليطمس شكل العلامات اللغوية ويغير معناها» (٨) .

وأياً كان نوع الخطاب الإبداعي وشكله، فإن مبدعه ينطلق أساساً من اللغة العادية التي هي المكون الطبيعي لمادة الخطاب، ولكنه يتجاوزها بعد أن يتفاعل معها ويملك زمامها، ويجعلها تحت سيطرة مشاعره وانفعالاته، وبدون اللغة العادية، لايمكن الحكم على اللغة الإبداعية «إن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل، أو بعبارة أخرى الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية»(٩) .

وليس المقصود بالخطاب الإبداعي أن يكون نصاً شعرياً، أو نثرياً، أو أن يتناول موضوعاً محدداً، فأشكال الخطاب الإبداعي قد تتجاوز ما هو معروف من شعر أو نثر لتشمل كل خطاب يتجاوز منشئه لغة الخطاب العادي إلى خطاب إبداعي، تسيطر فيه اللغة الفنية التي تتجاوز مرحلة الإفهام ونقل المعلومة، إلى مرحلة التأثير في المتلقي والسيطرة عليه، وبناء على ذلك يمكن تعريف الخطاب الإبداعي بأنه الخطاب الذي يستطيع فيه المبدع تقديمه من خلال لغة مميزة سواء أكان الخطاب شعراً أم نثراً وبغض النظر عن موضوعه، لأن موضوعات الخطاب متعددة، فمنها الخطاب الديني، والخطاب الفلسفي والسياسي والاجتماعي والقانوني والإعلامي والتاريخي، إلى غير ذلك من موضوعات الخطاب، التي يمكن أن تدخل في إطار الخطاب الإبداعي، إذ الإبداع ليس مجرد كتابة قصيدة أو تقديم خطبة، ولكن الإبداع كيف تخاطب الآخرين في موضوعات الخطاب المختلفة بلغة خاصة، تجعلك قادراً على الوصول إلى قلوبهم وعقولهم، وتشركهم معك في الإحساس نفسه الذي

تشعر أنت به، فالخطاب «نظام تعبير مقنن ومضبوط» [١٠] ، وبهذا الفهم يمكن النظر إلى الخطاب على أنه فن القول، لأنه يجمع بين التغيير والضبط والتقنين، بمعنى أنه يحتاج إلى فنية معينة في عملية التوصيل من المخاطِب إلى المخاطَب، وتقوم لغة الخطاب بهذا الدور عندما تتحول من نمطية الاستعمال إلى لغة حية متحركة ومتجددة باستمرار «حيث تنشأ بهذه الفاعلية للغة علاقات جديدة بين الألفاظ، وتقوي ظاهرة التناسب بين تلك العلاقات، فإذا ما تعددت أوجه الاحتمالات فإن تعددها لا يكون مفتوحاً إلى غير نهاية؛ لأن انفتاح النص إلى غير نهاية دليل على عدم وجود نظام لغوي جوهري تنمي إليه بنيات النص»[١١] وهذا النظام اللغوي هو الذي يشكل طبيعة الخطاب، وبشكل خاص الخطاب الإبداعي الذي تتحول فيه اللغة من مستوياتها النمطية العادية إلى مستويات جديدة، بغض النظر عن القالب الذي توضع فيه هذه المستويات، إذ ليست القضية شكل الخطاب، ولكن جوهر الخطاب ومستوياته التعبيرية، وبهذا الفهم يتجاوز (الخطاب) قضية التوصيل النمطي إلى التوصيل مع التأثير عن طريق المثيرات اللغوية، والاستخدامات الخاصة، التي تحول الخطاب من خطاب عادي إلى خطاب إبداعي قائم على الدهشة والانفعال بما يحمل من أبعاد جمالية، لا يمكن أن تتحقق في لغة الخطاب العادي.

وهذا ما يميز الخطاب الإبداعي عن الخطاب العادي أو حتى العلمي، فالخطاب العلمي محدد الدلالة، مباشر التعبير، يخلو من الإيحاءات الفنية والجمالية، وفيه قدر كبير من الدقة والمنطق والتحليل والموضوعية، وهو مظهر من مظاهر النشاط العقلي للإنسان الذي يتعامل مع موضوع البحث بطريقة نظرية عملية مقننة، وهذا بخلاف الخطاب الإبداعي الذي يعتمد خصائص جمالية وأسلوبية متنوعة لا يمكن إدراكها إلا من خلال اللغة التي لا تتوقف عند أداء معين ولا تقدم المعنى بشكل ثابت، فالمعنى في الخطاب الإبداعي يأخذ قيمته في إطار السياق الكلي للخطاب، الذي يتشكل مع المعاني الجزئية والفرعية.

ويظل المعنى متحركاً بحسب قراءة النص «إن إلزام الخطاب بمسألة القصد الواحد يجعل الإشارة اللغوية فيه محدودة الأبعاد معوقة وقاصرة عن أداء وظائفها الجمالية والانفعالية والتأثيرية والسحرية، وعليه فإن تجربة القراءات المتعددة للخطاب الأدبي تحرره من استبداد الموضوعات اللغوية ومحدودية المرجعيات التوصيلية النفعية، وخرق النظام اللغوي في الصناعة الأدبية هو مغامرة لتشكيل نظام خاص له خصوصياته وله مكوناته» [١٢] وتنوع القراءات وتعدد الدلالات في النص الإبداعي دليل على طاقة الخطاب الإبداعية، وقدرته المتجددة على التأثير، وخلق التفاعل مع المخاطبين وفق رؤى مختلفة ومتنوعة بحسب اتفاق أو اختلاف مستويات التلقي والفهم.

علاقة الأسلوبية بالخطاب الإبداعي:

تعتمد الأسلوبية منهجاً واضحاً في تحليل النص بشكل عام، و تتكئ في ذلك –كما لاحظنا سابقاً– على اللغة باعتبارها مادة النص التي يمكن استنباط المعنى من خلال خصائصها ومستوياتها التعبيرية، ولا يصطدم مصطلح الأسلوبية بمصطلح (خطاب) ، لأن الأسلوبية تعد منهجاً في تحليل الخطاب، والخطاب يحتاج بطبيعة الحال إلى مرسل ومرسل إليه وأداة اتصال «أما تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته فلعله الركن الضارب في مجمع رؤى الحداثة لما يتجذر فيه من ركائز المنظور اللساني، فإذا كان الأسلوب في «فرضية المخاطِب» صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية، وكان في «فرضية المخاطب» رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلا يدا من أرسلت إليه، فإنه في «فرضية الخطاب» موجود في ذاته. يمتد حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه لاشك، ولكن دون أن تعلق ماهيته على أحد منهما» (١٣).

ولا يتعارض مصطلح أسلوبية مع مصطلح خطاب، لأن كليهما يحتاج إلى عملية إرسال واستقبال، ورسالة «وقد يتصور البعض أن المسلك المنهجي للدرس الأسلوبي سوف يصطدم ببعض المصطلحات الحداثية، كمصطلح (خطاب) الذي أصبح له حضور واضح في الدراسات النقدية، لأن المصطلح بمفهومه الوضعي والفني يستدعي حضور طرفي الاتصال الرئيسيين: المبدع والمتلقي» (١٤).

وتعتمد الأسلوبية منهج التحليل في سبر أغوار النص، وتعمق دلالات ما وراء النص من خلال الكشف عن أسرار اللغة التي هي مادة النص ووسيلة الاتصال بين المبدع والمتلقي. والأسلوبية بذلك تقدم نفسها على أنها منهج من مناهج النقد الأدبي الحديثة « إن الأسلوبية ليست بديلاً للنقد الأدبي، بل هي فرع من فروعه، أعنى فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية للعمل الأدبي بطريقة منهجية، وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبي، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على مبادئ علم اللغة. ولكنها، فيما عدا ذلك، تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة، من حيث التركيز على النص الأدبي، واعتباره نقطة البداية والنهاية في عمليات التحليل» (١٥).

وإذا كانت الأسلوبية تعالج موضوع النص، فإنها في المقابل لا تغفل دور المتلقي، فهي –ببساطة– تقيم تواصلاً بين النص والمتلقي من خلال ربط النص أولاً بمبدعه ثم بعد ذلك مع المتلقي، وبذلك تكون واسطة بين المبدع والمتلقي، تعمل على تقريب المسافة بينهما، وتساعد كلاً منهما على فهم الآخر، من خلال تدخلها المباشر في أداة الاتصال، وقدرتها على تحليل عناصر الإبداع والتميز فيها.

والأسلوبية بذلك لا تغفل دور المبدع، ولا تلغي وجوده، ولكنها –في المقابل– لا تضخم من تعاملها معه، أو تركز عليه على حساب أداة الاتصال والمتلقي، وقد أدرك هذه الحقيقة ابن قتيبه عندما أشار إلى دور المبدع في تشكيل أداة اتصاله «فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأتِ به من واد واحد بل يفتن، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حساب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام» (١٦) ، والمبدع بذلك لا يشكل مادة خطابه بطريقة عشوائية بسيطة، ولكنه يحتاج إلى مكونات مختلفة، تجعل من خطابه مادة تستحق الدرس والتحليل، وهو بذلك ينتقل من مادة خطابية عادية إلى خطابة إبداعية تستحق الدرس والتحليل، «إن الذي لاشك فيه أن الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءاً من نسيجه. وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني، والحس الديني، والحس الأسطوري، حيث يُربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر، ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، بمعنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصبا صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه –في جانب كبير– من خارج ذاته» (١٧) .

وهذا الخارج ينعكس بشكل أو بآخر على أداة التوصيل، التي هي النص، ومن هنا تتضح الحاجة الملحة إلى المنهج الأسلوبي كأحد المناهج النقدية الحديثة في تحليل النص والكشف عن مستوياته التعبيرية، ولا نقصد بذلك أنه المنهج الوحيد أو الأفضل ولكنه –على الأقل– الأكثر قدرة على تحليل مادة النص، وتشكيل حلقة وصل واعية بين طرفي الخطاب (المبدع والمتلقي) .

وفي المقابل فإن المنهج الأسلوبي لا يغفل دور المتلقي، ولا يقلل من أهميته، بل على العكس يأخذ بيده إلى أعماق النص، فهو «لوحة الانعكاس التي نقيس عليها ردود الفعل، بل إن النص يتجلي حقيقة في كل قراءة تجلياً جديداً يتيح له أن يحافظ على فاعليته أطول فترة ممكنة» (١٨) ، والمخاطَب لا يريد من النص الإبداعي معرفة شيء هو لا يعرفه، ولكنه يريد أن يتفاعل مع تجربة المخاطِب من خلال أسلوب خاص يقدمه صاحب النص، يستفز به مشاعر المتلقي وأحاسيسه ليصل إلى إقناعه وإمتاعه وشد انتباهه على حد سواء، وإذا حقق النص الإبداعي هذا الهدف، يكون صاحب النص وقد نجح في مهمته، وقدم نصاً يستحق البقاء والحياة ليس لمخاطب واحد، وإنما لمجموعة من المخاطبين، الذين يجدون مجالاً للتفاعل مع النص، والوصول إلى الغايات نفسها التي حققها النص مع المتلقي الأول.

مستوى التحليل الأسلوبي:

تعتمد الأسلوبية مستويات عدة في تحليل الخطاب الإبداعي منها المستوى الإحصائي الذي يعتمد إبراز الظواهر المميزة في الخطاب، ومحاولة إحصائها وصولا إلى تحليلها، إذ ليس الإحصاء هو هدف الدراسة الأسلوبية، ولكن وسيلة لتحليل الظواهر اللافتة للنظر. «على أنه لا بد للممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي من أن تؤدي إلى إجراء توظيفي يساعد في تفحص النص، واستكناه حقيقته الأدبية لتخدم عملية النقد، وذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية، فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها» (١٩).

والإحصاء بدوره يكشف خصوصيات معينة عند الكاتب في لغته، ويوظفها للكشف عن جوانب التميز والتفرد في الخطاب من خلال خصوصية اللغة التي يستخدمها الكاتب، وهذا ما يميز الدرس الأسلوبي عن الدرس البلاغي، الذي يعتمد جماليات اللغة أو الصور الفنية التي تتشكل منها لغة الخطاب. وتنحصر مستويات الدرس البلاغي في مجرد تحليل الصور الفنية، وهذا أمر جيد لا يمكن التقليل من قيمته وأهميته، ولكنه ليس كافياً لتحليل مستويات الخطاب، والوصول إلى خصوصيات النص في جوانبه المختلفة، فالنقد الحديث لم يعد يركز على الجوانب البلاغية فقط في تحليل النص، بل يمكن تجاوز ذلك باكتشاف جماليات اللغة من خلال الخصوصية المستخدمة فيها، وليس من خلال الصورة الفنية التي تتشكل منها، وهذا بطبيعة الحال يخالف المفهوم القديم في تحليل الخطاب الإبداعي الذي يركز على دراسة الصورة الفنية، باعتبارها أساس الدراسة ومحورها الرئيس «إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة، فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة –بالمعنى الحديث– من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب» (٢٠).

وهذه العبارات الحقيقية لا يمكن أن تتعامل معها البلاغة العربية بمفهومها القديم، أو تستوعبها وفق مفاهيمها الخاصة، وهنا تكمن الحاجة في ضرورة الاستعانة بالمنهج الأسلوبي باعتباره قادراً على التعامل مع اللغة في مستوييها العادي والفني، والكشف عن جوانب التميز عند الكاتب في استخدام اللغة وتوظيفها، لتكون قادرة ليس فقط على نقل المعلومة، وإنما التأثير في المتلقي، ودفعه للتفاعل مع خصوصية اللغة، وحتى في الصورة الفنية، فإن الكاتب يوظف صوره لتكون قادرة على التأثير أيضا وذلك عندما ينتقل من الصورة الفنية البسيطة في تشكيلها، إلى صوره أكثر عمقاً تصل بالمتلقي إلى

مرحلة الاندماج مع عناصر تكوين النص في تداخلاته المختلفة، وبقدر التمازج بين الصور البسيطة، والصور المركبة داخل النص، يتطور أسلوب الخطاب من مجرد خطاب يعتمد لغة محددة في قوالب ثابتة إلى تفاعل يؤدي إلى تركيب فني متكامل يعطي الخطاب الإبداعي مفهوما أعمق، يؤدي إلى تطوير النص فنيا، وبذلك تكون الصورة الفنية وسيلة خطاب تتضافر مع وسائل الخطاب الأخرى في تشكيل النص.

فالخطاب له مستويان، مستوى عادي مباشر يتسم بالموضوعية، ولا يحتاج قائله إلى انتقاء الكلمات أو الخروج عن أصل اللغة، ومستوى أخر غير مباشر، لا يتسم بالموضوعية « وهو يتولد عن امتصاص خطاب الآخر وأدائه بطريقة غير حرفية، مما يتطلب تحويل أزمنته الفعلية، وتعديل ضمائره وإشاراته كي تتسق في اتجاهاتها وإحالاتها. الأمر الذي يجعله مختلفاً عن الخطاب المباشر، إذ يقوم القائل هنا بإعادة صياغة الكلام الذي ينقله متوخيا الدقة في نقله حينا، أو إيجازه واقتطاع بعض أجزائه حينا آخر، مستخدما كلماته هو يؤدي بها ما قاله المتكلم المنقول عنه. عندئذ تصبح الإشارات والأزمنة والضمائر مختارة من منظور القائل، مما يجعله للوهلة الأولى أقل موضوعية وحياداً عادة من الخطاب المباشر»(٢١) ويأتي الانحراف عن أصل اللغة لأغراض فنية وجمالية تحقق الإثارة والتشويق لدى المتلقي، وبهذا الانحراف تتشكل الخصوصية اللغوية التي تسعى الأسلوبية إلى تحليلها، وكشف دلالاتها ومضامينها، وهي تتعامل مع النص بمعزل عن محيطه الخارجي، فمجال دراستها هو النص، أو بمعنى أدق هي تبدأ من لغة النص وتنتهي بها، وما دامت اللغة هي محور الدراسة الأسلوبية، فإن تحليلها يعتمد أصلا هذه الخصوصية في اللغة، وبناء على ذلك «ينبغي أن تكون الأسلوبية نقدا يحدوه تلطف وإعجاب، إذا لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله ومن حيث هو كل، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه» (٢٢) فالنص الإبداعي ليس نصا عاديا وإنما هو نص متميز له خصوصية من حيث البناء والوظيفة.

ومعنى ذلك أن الأسلوبية تتعامل مع خصوصية النص في تركيبه اللغوي، وأثره في إحداث نوع من التأثير في المتلقي، وهذا يعني أن المستوى الوظيفي للغة لا تتعامل معه الأسلوبية، لأنه لا يشكل خصوصية تستوقف دارس النص، ولابد للنص الإبداعي من وجود خصوصية لغوية تفرض نفسها على دارس النص وتستوقفه، وهذه مهمة صاحب النص،

إذ «لابد للفنان الأديب أن يعرف كيف يجمع في فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير، وكل ما من شأنه أن يساعد على التوصيل بحيث يستثير الخيال، ويصرفه كيفما شاء» (٢٣).

فمثلاً إذا عبر شخص ما عن طول ليله قائلاً: ليلي طويل جداً، فهذا النمط من التعبير لا تتعامل معه الأسلوبية؛ لأنه يحمل دلالة مباشرة في التعبير عن طول الليل، وهذا الأسلوب يترفع عنه الشاعر؛ لأنه يتجاوز في تعبيره اللغة العادية إلى اللغة الفنية بما فيها من خصوصية في انتقاء الكلمات، والتعبير عن المعنى بطريقة خاصة؛ ولهذا خرج أمرؤ القيس من التعبير العادي النمطي، إلى تعبير فني خاص في قوله:

وليل كموج البحر أَرخى سدوله   عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي (٢٤)

فالليل لم يعد طويلاً طولاً مجردا، ولكنه أصبح يحمل إلى جانب الطول دلالات أخرى فيها التتابع، وفيها الثقل، وفيها الألم والمعاناة، وفيها الاستمرارية. والقارئ عندما يقرأ بيت امرئ القيس يشعر بالحالة النفسية والشعورية التي كان عليها الشاعر، وهي حالة لا يمكن تمثلها (بالمطلق) في قول القائل: (ليلي طويل جداً) . وميزة التعبير في بيت أمرئ القيس، أن الشاعر استطاع من خلال اللغة أن يسيطر على إحساس القارئ ومشاعره، وأن يشركه معه في معاناته الخاصة، وأن ينتقل به من إحساس فردي إلى إحساس جمعي، يجمع بين الشاعر وقرائه.

والتجربة هنا التي انفردت بها اللغة، جعلت من طول الليل قصة لا تنتهي مع مرور الزمن وتقادم الأيام، فليل امرئ القيس لا يتوقف ولا ينتهي، كما هي أمواج البحر التي لا تنتهي ولا تتوقف.

والدراسة الأسلوبية تقوم أساسا على تجاوز مرحلة نقل المعنى، إلى عمق الاستعمال اللغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينه، وكيفية انتظامها وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كلمة مع المعنى، فالتكرار ظاهرة أسلوبية لا بد من ملاحظتها ورصدها في النص، لا بهدف تقديمها إحصائيا، وإنما لمعرفة أثرها في أداء المعنى، ومثل التكرار أيضا ملاحظة نوع الكلمات المستخدمة، وتراكيب الجمل، والصيغ اللغوية والبلاغية، وكذلك أسلوب التقديم والتأخير، والحذف، وطبيعة الجمل «فطول الجملة أو قصرها، وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء، واستخدام الحروف بطرائق معينة، ووفرتها أو ندرتها، وتحليل الأصوات اللافتة للانتباه، ودراسة الأوزان ودلالاتها، وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النص... هذا كله هو مجال بحث الأسلوبية. وأي تغيير في ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغيير في المعنى، فالألفاظ –كما يقول باسكال Pascal– ذات الترتيب المختلف لها معان مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة». (٢٥)

ويمكن تطبيق ذلك على أي نص إبداعي شعراً كان أم نثرا، ولا يعني ذلك أن جزئيات النص هي الأساس في التحليل الأسلوبي، ولكنها المنطلق الأول للوصول إلى تصور كامل حول النص، وهذا يخالف ما سار عليه القدماء من قبل، عندما كانوا يضعون الأحكام العامة دون تحليل جزئيات النص، أما الأسلوبية فهي تتجاوز مرحلة التعامل مع النص من خلال ملاحظات نقدية عامة، أو أحكام مسبقة، إلى الحكم على النص من خلال تحليل جزئياته ومجمل العلاقات الداخلية فيه، وهذا يعني عملية تحليل وتعليل مسبقة، ثم الحكم على النص من منطلق المادة التي يتشكل منها، وما فيها من جوانب تميز وخصوصية. فالتحليل الأسلوبي يرتبط بالتحليل اللغوي، ولكن ليس على أساس فهم اللغة، وإنما على أساس فهم كيفية استخدام اللغة في النص الإبداعي.

الهوامش:

١. د. محمود عياد: الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول العدد الأول، المجلد الخامس ١٩٨٤، ص١٢٤.

٢. د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص١٢٩.

٣. د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ص١٢٩.

٤. د. خليل عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، جامعة النجاح، المجلد الثاني.

٥. د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ٣٥٢، ٣٥٣.

٦. د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ط الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٧م، ص١١١

٧. د. محمد صلاح ابو حميده: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ط المقداد- غزة ١٤١٢هـ- ٢٠٠٠م، ص٣٢.

٨. د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط عالم المعرفة - الكويت، العدد ١٦٤، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م، ص٢٣٣

٩. يان موكار وفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤م، ص٤٩.

١٠. ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، ط المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط٢ ١٩٨٧م، ص ٣٤.

١١. د. محمد بن مريسي الحارثي: الخطاب النقدي العربي: رؤية في التأصيل، من كتاب تحليل الخطاب العربي، منشورات جامعة فيلادلفيا، ١٩٩٧م، ص٢٢٥.

١٢. د. نور الدين السد: مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع، من كتاب تحليل الخطاب العربي، ص٢٩٩، ٣٠٠.

١٣. د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والاسلوب، ص٨٨.

١٤. د. محمد عبد المطلب: قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص١٢.

١٥. د. محمود عياد: الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، ص١٢٤.

١٦. ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد احمد صقر- القاهرة ١٩٥٤، ص١٠، ١١.

١٧. د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص١٥.

١٨. المرجع السابق ص١٢.

١٩. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-بيروت- الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، /ص١٩.

٢٠. د. على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط دار الأندلس ط١، ١٩٨٠، ص٢٥.

٢١. د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٠١، ١٠٢.

٢٢. د. لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، ط النهضة المصرية ط١ ١٩٧٠م، ص١٠٧

٢٣. لا سل أبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة د. محمد عوض محمد – ط لحنة التأليف والترجمة، ص٣٥.

٢٤. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، ص ٤٠، ط دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٢.

٢٥. د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط مكتبة الآداب- القاهرة ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م، ص ٤٣، ٤٤.

المصادر والمراجع:

١. ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر- القاهرة ١٩٥٤، ص١٠، ١١.

٢. امرؤ القيس، ديوانه.

٣. خليل عوده: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، جامعة النجاح، المجلد الثاني.

٤. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط عالم المعرفة- الكويت، العدد ١٦٤، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م، ص٢٣٣

٥. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٠١، ١٠٢

٦. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٨

٧. على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط دار الأندلس ط١، ١٩٨٠، ص٢٥.

٨. فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط مكتبة الآداب- القاهرة ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م، ص ٤٣، ٤٤.

٩. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع -بيروت- الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، /ص١٩.

١٠. محمد بن مريسي الحارثي: الخطاب النقدي العربي: رؤية في التأصيل، من كتاب تحليل الخطاب العربي، منشورات جامعة فيلادلفيا، ١٩٩٧م، ص٢٢٥.

١١. محمد صلاح أبو حميده: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ط المقداد- غزة ١٤١٢هـ- ٢٠٠٠م، ص٣٢.

١٢. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص١٥.

١٣. محمود عياد: الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، ص١٢٤

١٤. ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، ط المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط٢ ١٩٨٧م، ص ٣٤.

١٥. لا سل أبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة د. محمد عوض محمد – ط لجنة التأليف والترجمة، ص٣٥.

١٦. لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، ط النهضة المصرية ط١ ١٩٧٠م، ص١٠٧

١٧. د. نور الدين السد: مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع، من كتاب تحليل الخطاب العربي، ص٢٩٩، ٣٠٠.

١٨. يان موكار وفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤م، ص٤٩.

١٩. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، ص ٤٠، ط دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٢.

تجليات الفقر في شعر أبي الشَمَقمَق

د. عباس علي المصري*

* أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية والإعلام/ الجامعة العربية الأمريكية/ جنين/ فلسطين.

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى استجلاء صورة الحياة الاجتماعية السائدة أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي كما يصورها أبو الشمقمق؛ شاعر الدولتين ومخضرم العصرين، حيث انعكست في شعره تجليات الفقر التي عاشتها الطبقة الكادحة والمسحوقة التي ما فتئت تنادي بالمساواةِ مع الأغنياء، أو – على الأقل – بأن يحظوا بحياةٍ كريمةٍ تليق بالإنسان.

وقد ركز – تبعاً لذلك – على محطات الفقر التي أخذته بضروبها إلى مناحٍ عديدة من ضروب القول، ونواحٍ متعددة من أساليب الخطاب التي بدت في جوانب منها مسفةٍ إلى درجة الفحش في القول كي تتناسب وحجم المعاناةِ أو الفظاعةِ التي يحياها فقراء الناس وضعفاؤهم.

Abstract:

This research aims to picture the social life prevailing during late Umayyad and early Abbasid periods as described by Abu- Achammaqmaq, a poet and a veteran of the two eras. His poetry reflects the upheavals of poverty of the desperate working- classes which constantly called for a life of equality and decency.

Abu- Achammaqmaq focused on the stations of poverty that have taken him to many ways and methods of discourse that seemed in some of its aspects to reach the point of obscenity to match the scale of the suffering or horror being experienced by the poor and the powerless.

مقدمة:

على الرغم من عناية الدارسين المحدثين للعصر العباسي ، إلا أن جُلَّ اهتمامهم قد انصرف إلى الشعراء المشهورين **كبشار بن برد** ، **وأبي نواس** ، **والمتنبي** ولكن هناك شعراء لم ينالوا حظاً وافراً من الدراسة؛ لا لخمول ذكرهم ، بل لغلبة سمعة أولئك المشاهير. ولا تزال المكتبة العربية بحاجة إلى دراسات تفرد لغير هؤلاء المشاهير ، وكانَ أبو الشمقمق واحداً من بين هؤلاء الشعراء المغمورين الذين عاشوا في الظل ، لكنه– خلافاً لمعظمه– كان – على الدوام – يرفض الاعتراف بهذا الواقع بكل ما أوتي من قوةٍ ،وما أتيحت له من سبل ، مع ما تهيأ له من سلاطة اللسان وفحش القول ، فسعى إلى بسطٍ مأساته التي مثلت مأساة طبقة اجتماعية مسحوقة ، حُرمت من أبسط مقومات الحياة أو العيش الكريم ، فاقترن فيه الحِسُّ المُرْهَفُ بالوقاحةِ ، والذكاء بالسخفِ ، والجَدُّ بالهَزلِ ، مشكلاً بذلك صورة بدت مميزة بمثل هذه السمات المتناقضة والتي صبغتَ العصر كله، فأمكن أن يوصف شعر « أبي الشمقمق « بأنه نتاجها أو تمثيل لها . ويحسن قبل أن ندخل في تفاصيل تصوير أبي الشمقمق لحياته وتداعياتها ، أن نتوقف عند جوانب من حياته .

هو أبو مُحَمّد مروان بن مُحَمّد ، وأبو الشمقمق لقب أُطلق عليه؛ لأنه كان عظيم الأنف أَهْرَتُ الشِّدْقين (١) وأبو الشمَقمَق بصريّ المنشأ والمربى ، خراسانيّ الأصل ، من موالي الأمويين ، ولِد سنة (١١٢ هـ) ، واتصل بخالد بن برمك وبابنه يحيى وبيزيد بن مزيد الشيباني ، وأدرك خلافة المأمون ، يقال إنه كان قبيح المنظر ، وأضاف إلى قبح شكله خبث لسانه ، فتحاماه الناس وازورّوا عنه ، فلم يفتحوا له أبوابهم إلا قليلاً ، وسرعان ما كان البابَ الذي يفتح في وجهه يغلق من دونه ، فعاش محروماً فقيراً إلا من بعض ما كان يسقط إليه من قائد أو أمير ، أو من بعض زملائهِ الشعراء.

تجّول في مدن العراق كافة وعاد كسيراً ، لم يجد من يُقبل عليه من الشعراء رفاقه فيسلقهم بلسانه؛ ليعطوه النزر القليل الذي لا يكاد يسد رمقه ، وكانت فيه خشونة وجفوة ، مع نزق وطول لسان ، تعجل في اللوم والهجاء ، فساءت حاله واشتد ضيقاً وبرماً بالناس ، وعاش يتجرع الفاقة والبؤس ، حتى قالوا إنه كان يلزم بيته في أطمار بالية وثياب خَلِقه، متوارياً عن الناس إلا من أنس إليه (٢) .

يُعَدُّ هو وأمثاله من أفراد الطبقة البائسة في المجتمع العباسي ، لم يطالبوا بالمستحيل بل كانوا ينادون بالمساواة مع غيرهم من أبناء المجتمع ، ويسعون للحصولِ على وسائل الحياة الضرورية التي تكفل لهم البقاء والحياة الكريمة ، ويظهر ذلك في رائيته التي يشير فيها إلى أمنياته في الحياة معدداً مطالبه البسيطة (٣) .

وكأن ما قاله بيان مرفوع إلى السلطات الحاكمة، يبين فيه ما تفتقده طبقة مهمة وأساسية في المجتمع، إذ يطلب أرغفة الخبز، وبضعة من الماعز والطيور، وقليلاً من الخمر، وثوباً ثميناً جميلاً، وبغلةً فتية يستعين بها على السفر، وبيتاً له جيران كرماء، ورفيقاً حليماً، وبعض المال حتى يسعفه في الشدّة والأزمات، والشاعر يتخيل هذه الأمور تخيلاً وكأنه يستبعد وقوعها، لأنه لم يعتد عليها، وهي بالنسبة إليه الأمل بالخلاص من المسغبةِ والمشقة، يقول: (السريع)

مُنـاايَ من دُنيـايَ هاتـي التي تَسْلَـحُ بِالـرِّزق علـى غَيـرْي
الجَـردقُ الحاضِـرُ مـع بُضْعَـةٍ مـن ماعـزٍ رَخْصٍ ومـن طـيْرْ
وجـرةٌ تَهْـدِرُ مـلآنـةً تحكـي قـراةَ القَسِّ في الدَّيْـرَ
وَجُبَّـةٌ دكْنَـاءُ فَضْفاضَـةٌ وطيلسـانٌ حَسَـنُ النَّيْـرَ
وَبَغْلَـةٌ شهبـاءُ طيـارةٌ تطـوي لي البلـدانَ في السَّـيرِ (٤)

فهو يعدد ما يريده وما يتمناه، وهو على علم أن الأمر ليس سهل المنال، وبخاصة حين يسهب في تفصيل الأمنية من حيث خصائصها وتأثيرها، مما يجعلنا نلمس من قراءة أشعاره أنه يشترط في الأمنية صفات تناسب فقره وحاجته، وهذا يعود لشدة الفقر الذي يعيشه، وللحرمان الذي سيطر على الطبقة البائسة التي كان واحداً منها، فلم يكن أبو الشمقمق متحدثاً عن نفسه فقط بل عن كل أفراد طبقته الفقيرة البائسة المحرومةِ في المجتمع العباسي، مثيراً بذلك قضية خطيرة تدين السلطات الحاكمة آنذاك كما تدين أهل اليسر والثراء، وجاء أسلوبه سهلاً واضحاً يجري بيسر على الألسنة، فجعل شعره حديث الناس، يردده الصبيان والغلمان والسوقة، فلطالما مسّ قضاياهم وأفصح عن معاناتهم(٥).

ولعل أبا الشمقمق في هذا المقام يُعَدُّ أول من أدخل إلى الأدب العربي صورة السنّور الذي هجر بيت صاحبه الفقير، والفأر الذي يعبث في البيتِ المقفر (٦) ويبدو أن خيبة آمالهِ وانقطاع أحلامه، هي التي أدت إلى مثل هذا الضمور الفني، ومن ثم إخفاقه.

موقف النقاد من شعره:

ومع ذلك فقد تفاوت النقاد في حكمهم على تميزه أو إبداعه، فهم بين مؤيد ومعارض، مؤيد يسعى لإنصافه، فيظهره شاعراً فذاً غلبه الدهر، وساعد الدهر عليه وفحش لسانه وسوء أدبه .. ومعارض يجد في التقليل من شأنه والحط من مكانته، فما هو سوى هاوٍ أو عابثٍ لاهٍ، متطفل على الشعر، لم يحسن دروبه أو يتقن دروبه فطاح به وصيره أضحوكةً

الخاصة والعامة على السواء وهو خلاف تفاعل في وسط علماء الأدب وأرباب الصناعة النقدية؛ لكون شعره يجمع بين الجيّد والرديء ، حتى جعله الأصمعي– على سبيل المثال– مثالاً للرداءة والضعف ، فقد عرض بيتاً من شعر للنابغة الجعدي ، ثم قال مُعَرّضاً بأبي الشمقمق: لو أن أبا الشمقمق قال هذا البيت لكان رديئاً ضعيفاً» (٧) ، والجاحظ لا يقل حماساً عن الأصمعي في التقليل من شأنه ، فهو يسوق لنا قصة نفهم منها «أن الناس كانوا يظنون أنه من الخسارة أن يجمع شعر أبي الشمقمق بخط عجيب ، في جلد ثمين»(٨) ، لكنّ المرزباني كان أكثر تسامحاً وربما أكثر تعاطفاً معه حين وصف شعره «بأن أكثره ضعيف ، وربما ندر له البيت» (٩) ، وقد لاحظ المبرد « أنه ربما لحن ويهزل كثيراً ويجد فيكثر صوابه» (١٠) ، إلا أن هناك من الكتاب والأدباء والنقاد من سانده وأيده في أشعاره ، فهذا ابن المعتز يرى شعره «كله من النوادر (١١) ، ويجعله ابن عبد ربه في عداد «المحارفين الظرفاء ، كما يرى فيه شاعراً عظيم الموهبة جنى عليه الإخفاق المتواصل» (١٢) .

إنّ اختلاف النقاد في حكمهم عليه بين مؤيد ومعارض ، دليل واضح على أنه كتب أشعاراً فيها من الملاحة والقباحة بحيث تجاري آراء قوم، وتغاير آراء قوم آخرين ، إلا أنها في مجملها تعطي له صورة شاعر عبّر عن قضيته الإنسانية بأسلوب سهل تناقلته العامة والخاصة على السواء ، كل بحسب موقعه أو حجم اهتمامه وتأثره . فقد عبّر عن هذه الشريحة الاجتماعية، وفي الوقت نفسه، حافظ على علاقاته وصلاته مع الشعراء والأدباء ، مشكلاً معهم جسراً نَقَلَ من خلاله أفكاره وهمومه وتطلعاته التي ظلت – كما هي حال الطبقة المسحوقة – مكبوتة ومغلولة .

علاقته بشعراء عصره:

جاءت علاقاته مع شعراء عصره لتلوّن إخفاقه المتواصل في الحصول على عطف الكبراء، لذا كان يجد نفسه مضطراً إلى التقاط فتات موائدهم ، مع ما يبعث ذلك في نفسه من سخط عليهم وتبرم بهم ، وتذمر من أحوالهم ورغبة جامحة في الإطاحة بهم والقضاء عليهم أو الإسفاف بهم ، ومن أبرز علاقته مع شعراء عصره ، تلك العلاقة المدهشة مع بشار بن برد ، فقد كان هذا الأخير يعطي أبا الشمقمق في كل سنة مائتي درهم ، جزية اتقاء لشره وفحش قوله ، فأتاه أبو الشمقمق مرة فقال له: « هَلُمَّ الجزية يا أبا معاذ ، فقال: ويحك أجزية هي! قال: هو ما تسمعُ ، فقال له بشار يمازحه: أنت أفصحُ مني؟ قال: لا ، قال: فأعلمُ مني بمثالب الناس؟ قال: لا؛ قال: فأشعر مني؟ قال: لا ، قال: فلِمَ أُعطيك؟ قال: لئلا أهجوك، فقال له: إنّ هجوتني هجوتك؛ فقال له أبو الشمقمق: هكذا هو؟ قال: نعم ، فقال: ما بدا لك ،

فقال أبو الشمقمق:

(الرّجز)

إني إذا ما شاعرٌ هجانيَهْ   وَلجَّ في القولِ له لسانيَهْ
أدخلته في أستِ أُمّهِ علانيه   بشار يا بشارُ يا ابن الزانيه (١٢)

وأراد أن يقول: «يا ابن الزانية، فوثب بشار فأمسك فاه، وقال: أراد والله أن يشتمني، ثم دفع إليه مائتي درهم، ثم قال له: لا يسمعَّن هذا منك الصبيانُ يا أبا الشمقمق» (١٣). فهو لا يجد حرجاً أو ضيقاً في أن يستخدم ألفاظاً بذيئة في سبيل تحقيق مقاصده مِنْ ذلك قوله في هجاء بشار بن برد ليبتز منه مالاً:

(مجزوء الرمل)

هلّلينه هللينه   طعن قثّاة لتينه
إنّ بَشّارَ بن بردِ   تيسٌ أعمى في سفينَه (١٤)

وقوله – أيضاً– حينما جاء إلى بشار يشكو إليه ضيقه، ويحلف له أنه ما عنده شيء، فقال له بشار: والله ما عندي شيء يغنيك ولكن قم معي إلى عقبة بن سلم، فقام معه فذكر له أبا الشمقمق وقال: هو شاعر وله شكر وثناء، فأمر له بخمسمائة درهم فقال له بشار:

(مجزوء الكامل)

يا واحدَ العَربِ الذي   أمْسى وَلَيْس له نظيرُ
لو كان مِثْلك آخرٌ   ما كانَ في الدنيا فقيرُ (١٥)

فأمر لبشار بألفي درهم، فقال له أبو الشمقمق: نفعتنا ونفعناك يا أبا معاذ، فجعل بشار يضحك (١٦).

ومن نوادره مع أبي العتاهية قصته التي حصلت حينما اجتمع مع أبي نواس في بيت ابن أُذين وكان بين أبي العتاهية وبين أبي الشمقمق شرٌّ، ودخل أبو العتاهية فنظر إلى غلام عندهم فيه تأنيث « لين وتخنيث» فظن أنه جارية، فقال لابن أُذين: متى استطرفت هذه الجارية؟ فقال: قريباً يا أبا اسحاق، فقال: قل فيها ما حضرَ؛ فَمَدّ أبو العتاهية يده إليه وقال:

(السريع)

بَسَطْتُ كَفِّي نَحْوَكُمْ سائِلاً   ماذا تَرُدُّونَ على السّائلِ (١٧)

فلم يلبث أبو الشمقمق حتى ناداه من البيت:

(السريع)

نَرُدُّ في كَفِّكَ ذا فَيْشَة تَشْفِي جوىً في استكَ من داخلِ [١٨]

فقال أبو العتاهية: شمقمق والله . وقام مغضباً

صور الفقر في شعره:

مست أشعاره التي نظمها في الحديث عن فقره وبؤسه ، قلوب الناس ومشاعرهم، كما لم تمسها أشعار أخرى؛ لما تمثله من وصف دقيق للفقر المدقع في بيته وطعامه وشرابهِ ولباسهِ من جهة ، وللحالةِ النفسيةِ المزريةِ وما رافقها من تغلب البراغيث والفئران والسنانير ، وما إلى ذلك ، على بيتهِ من جهةِ أخرى ، حيث آلت حالته– بسبب ذلك كلهِ– إلى فقر متواصل ، وحرمان دائم لا يكاد ينفك عنه ، أو يجد خلاصاً منه .

وقد صور ضيق الحياة وقسوتها أبلغ تصوير ، فيروى أن أحد إخوانه دخل عليه يوماً فرأى سوء حاله ، فأراد أن يخفف عنه ، فقال له: أبشر أبا الشمقمق ، فإنه رُوي في بعض الحديث أن العارين في الدنيا هم الكاسون يوم القيامة ، فقال ساخراً: إن كان والله ما تقول حقاً لأكونن بزازاً يوم القيامة ، ثم أنشأ يقول:

(مجزوء الرمل)

أنا في حالٍ تعالى اللـــ ـــه ربّي أيِّ حالِ
ليس لي شيءٌ إذا قيـ ـلَ لمنْ ذا؟ قلت: ذا لي
ولقد أهْزِلْتُ حتى مَحَتِ الشَّمْسُ خيالي
ولقد أفلسَتُ حتى حَلَّ أكلي لعيالي
من رأى شيئاً مُحالاً فأنا عَيْنُ المحالِ [١٩]

فهو يصور بأسلوبه الساخر حالته التي وصل إليها ، ويذكر أنه لا يملك شيئاً يُنْسب إليهِ ، أو يُرَدُّ إلى اسمهِ ، ليس هذا فحسب ، بل افتقر بيته إلى أدنى ما يملكه الإنسانُ من طعام وشرابٍ حتى أصبح نحيفاً ، لا يكاد يظهر خياله ، وهو على هذه الحالة ، يجعل أكله محللاً لعيالهِ؛ لأنه لم يستطع أن يُوَفِّر لهم ما ينقذهم من الموت .

ويقف مراراً ليصوّر سوء حظّه ، وحالة العدم التي تلازمه ، فكأنّ الأرزاق تهرب من أمامه ، حتى ليجفّ البحر الذي يخوضه ، ويستحيل الدرُّ في يده حصىً وزجاجاً ، ويصبح

الماء العذب ملحاً أُجاجاً لا يسوغ شرابه ، وهذه المعاني تدلّ على حالة نفسية يائسة ، يقول:

(الخفيف)

لــو ركبتُ البحــارَ صــارتْ فجاجاً ... لا تــرى في متونهـا أمْواجــاً
فلــو أنّي وضعــتُ ياقوتــةً حَمْــ ... ــراءَ في راحتي لصــارتْ زُجاجا
ولــو أنّي وَرَدْتُ عَذْبــاً فراتــاً ... عــادَ لا شكَّ فيه ملحــاً أُجاجا [٢٠]

ويقول أيضاً:

(الوافر)

فمنــزلي الفضــاءُ وسقــفُ بَيْتــي ... سمـــاءُ الله أو قِطَــعُ السّحـــابِ
وَلاَ خِفْــتُ الإبــاقَ [٢١] علــى عبيدي ... ولا خفْــتُ الهــلاكَ علــى دوابي
ولا حاسبــتُ يومــاً قهرمـــاني [٢٢] ... محاسبــةً فأُغلِطَ في حسابي [٢٣]

ولم تكن حال هذا الشاعر لتخفى على أحد، فهو وإن لم يَقُلْ شيئاً، فإنَّ منزله خيرُ معبِّر عن ذلك، وقد ترك للناس أن يتعرفوا إلى بيته ، من خلال ذكر ملامح لا توجد في بيوت الآخرين ، ليوصلهم في نهاية المطاف إلى الفضاء الرّحب الذي يشاركه في ملكيته كُلّ البشر، وليس بوسع أبي الشمقمق أن يضع له باباً؛ فبدايته قي السماء ونهايته في الأرض ، ولهذا فإنّ في استطاعة النّاسِ جميعهم الدّخول إليه ، والخروج منه متى شاءوا . ويذكر أنه لا يملك العبيد والدّواب ، ولا القيّم بشؤون النفقة؛ ليحاسبه ويقف على عمله.

وما أراده الشاعر من خلال هذه النقلة السريعةِ والساخرة ، لم يكن مجرد التعبير عن سوء حاله فحسب ، إذ لا حاجة لأنْ يقول: إنّه لا يمتلك الدّواب والعبيد والقهرمان بعد أنْ ذكر أنّه لا يملك حتّى بيتاً يأوي إليه ، لكنّه أراد أنْ يعقد مقارنةً ساخرةً ليعبّر بها عن سخطه على الوضع الذي يعيشه المجتمع في ذلك العصر . ففي حين لا يملك أبو الشمقمق شيئاً فإن غيره يملكون الكثير . ويبالغ أبو الشمقمق في التعبير عن سوء معيشته ، وقد يكون من الإسراف والمبالغة أن يجعل شراب أولاده بول الحمير ، يقول:

(مجزوء الكامل)

إنّ العيــالَ تركتُهُــمْ ... بالمصْــر خُبْزُهُــمُ العُصَــاره
وشرابُهْــم بَــولُ الحمــا ... ر مزاجُــهُ بــولُ الحمَــاره
ضجّــوا فقلــتُ تَصبَّروا ... فالنُّجْحُ يُقْــرَنْ بالصَبّاره [٢٤]

إن تصوير الفقر لدى الطبقات الدنيا في المجتمع العباسي لم يقتصر على أبي الشمقمق وحده ، بل نجد شعراء الكدّية قد اهتموا بتصوير مشاعر الطبقات الفقيرة البائسة التي لم

تخرج اهتماماتها في الحياة عن توفير لقمة العيش ، وما يتصل بها من أمور بسيطة ، وخير من يمثل هذه الطبقة أبو فرعون الساسي [٢٥] وله غير قطعة يصور فيها بؤسه وبؤس أولاده الذين يعيشون حياة صعبة ، لا يجدون فيها طعاماً أو لباساً ، ويعرض حاله بأسلوبٍ ساخر يثير في نفس القارىء الضحك والإشفاق معاً ، يقول:

(الرمل)

ليسَ إغلاقي لباب أنّ لي	فيه ما أخشى عليه السَّرِقا
إنماأُغلقه كي لا يرى سوءَ	سوءَ حالي من يجوب الطّرقا
منزلٌ أوطنهُ الفقر فلو	دخلَ السارق فيه سُرِقا
لا تراني كاذباً في وصفه	لو تراه قلت لي: قد صَدقا [٢٦]

فأبو فرعون الساسي يداري نفسه عن الناس حتى لا يروا بيته الذي يخلو من الطعام والشراب ، ومن أقل ما يملكه البسطاء ، ويسّوغ سبب إغلاق بيتهِ بأنه ليس فيه ما يُغري بالسرقةِ ، ونلمح سخريته في قلب الحال أو عكس الصورة ، فلو دخل السارق بيته ، لطمع أهلُ بيتهِ في سرقته .

إن تصوير الشِمَقْمَقْ لفقره لا يقل أهمية عن تصوير حياته بتفاصيلها ، فهذا بيته الذي يصوره بأنه أدنى من الكوخ ، إنه العراء ، أو الأرض الممتدة ، وسقفه السماء العالية دون باب أو سرير ، وتلك هي المأساة ، أن لا يجد ما يؤويه في الوقت الذي تتعالى فيه القصور الشاهقة ، وتقوم الدور الرائعة يقول:

(الوافر)

بَرَزْتُ مِن المنازِلِ والقبابِ	فلم يَعْسُرْ على أحدٍ حجابي
فمنزلي الفضاءُ ، وسقفُ بَيْتي	سماءُ الله أوَ قِطَعُ السَّحابِ
فأنت إذا أردتَ دخلتَ بيتي	عليَّ مسلِّماً مِن غيرِ بابِ
لإني لم أجِد مِصراعَ بابٍ	يكونُ من السحابِ إلى الترابِ [٢٧]

إنّ مبالغة الشاعر في وصف بيته ترسم طبيعة الحياة التي كانت سائدة في ذاك العصر ، وتكشف – إلى حد بعيد – مدى الألم والمعاناة التي تعيشها الطبقات الفقيرة من ذل وحرمان وبؤس وفقر مدقع ، فهو لا يمل من تكرار هذه المعاني ، لأن الجوع يلح عليه وعلى عيالهِ ، فينسيه غيرها ، وتصبح هذه الكلمات زفرات يخرجها باستمرار ، يقول:

(الخفيف)

ولقـد قلـتُ حـينَ أقْفَـرَ بيتي　　مـن جـراب الدقيـق والفَخَّـارَهْ
ولقـد كانَ آهـلاً غـير قَفْـرِ　　مُخَصباً خَـيرُه كثـيرَ العمـاره
فـأرى الفارَ قـد تَحَنَّـبنَ بيتْي　　عائـذات منـه بـدار الإمـاره
ودعـا بالرحيـلِ ذبَّـانُ بَيْتـي　　بـين مقصوصَـةٍ إلى طَيّـاره (٢٨)

ليس هذا فحسب ، إنما لا يقتني حتى ما يكسو به السرير الذي ينام عليه ، ولا يملك من المتاع إلا حصيرة وبعض الأشياء البسيطة ، ومنها قوله:

(البسيط)

لو قد رأيتَ سريري كنت ترحَمُني　　اللهُ يعلـمُ مالـي فيـه تلبيسُ
والله يعلـمُ ما لـي فيـه شائبَـةٌ　　إلا الحصيرةُ والأطمـارُ والرِّيس (٢٩)

أما عن صورته في ما يعيش عليه الإنسان ، فقد صور لنا مسبغة عياله وإملاقهم ، وهو في الواقع يصور الطبقة الكادحة في المجتمع البغدادي ، التي كانت تعمل وتكدح لتملأ الطبقة المترفة بطونها ، بينما تعيش هي في الضنك والشقاء ، وأقصى أمنياتها أن تجد الخبز والأرز وهي على استعداد لأن تسعى إليهما، ولو كانا في مكان شاهق ، ولكن أنى لها ذلك وقد أهلك الجوع طاقاتها وإمكاناتها ، ومن طريق تصويره لذلك ، قوله:

(السريع)

مـا جمـعَ النـاسُ لدُنياهُـمُ　　أنفـعَ في البيـتِ مـن الخُبـزِ
والخبـزُ باللحـم إذ نلْتَـهُ　　فأنـت في أمـنٍ مـنَ التّـرْزِ
وقـد دنـا الفطْـرُ وصبيانُنَـا　　ليسـوا بـذي تَمْـرٍ ولا أرزِ
وذاك أن الدهـرَ عاداهُـمُ　　عـداوة الشاهـينَ للْـوَزِّ
كانـت لهـم عنـزٌ فـأوديْ بها　　وأجدبـوا مـن لَبَنَ العَنْـزِ
فلـو رأوا خبـزاً علـى شاهـقٍ　　لأسْرَعـوا للخبـزِ بالجَمْـزِ (٣٠)

فأحلامه تبدأ من الخبز وتنتهي باللحم ، ويعد الخبز واللحم سبيل الأمن من الهلاك له ولعياله ، ومع ذلك لم تتحقق أمانيه ، فعياله انتظروا وقت الإفطار ، وليس أمامهم ما عند غيرهم من الأرز والتمر ، وقد وقف الشاعر على أهم المناسبات في حياة الأطفال ، وهي شهر رمضان ، ليحرك إحساساً بالمشاركة الوجدانية ، وبالرغم من الحزن الذي تثيره هذه الصورة ، إلا أنها تشتمل على سخرية واضحة من الحياة التي لم تعطهم أبسط الأشياء . أما عن صورة البؤس التي وصفها في شعره خير وصف ، فهي حديثه عن البراغيث ولدغها

لجسدهِ ، وهذا مظهر آخر من مظاهر معاناتهِ ، ومما قاله في ذلك:

(المنسرح)

يا طـولَ يومـي وطـولَ لَيْلَتهِ		فَلْيَهْـنَ بُرغوثُـهُ بجَذْلَتـه
قد عَقَـدَتْ بَندها علـى جَسَدي		واجتهـدت في اقتِسـامِ جُمْلَتهِ (٣١)

فالألم ألمان ألم في طول النهار والليل ، وألم في قَسْوَة مرارة الألم نفسه الذي أحدثته البرغوثة في جلده حينما لم تجد في البيت ما تأكله ، حتى إنّ جلده ليصعب اقتسام قطعة لحم منه لعدم وجودها أصلاً فيه ، وقوله أيضاً في الموقف ذاته:

(المنسرح)

يا طـولَ يومـي وطـولَ لَيْلَتَيْهْ		إنَّ البراغيـثَ قـد عَبثْـنَ بيَـهْ
فِيهِـنَّ بُرْغوثَـةٌ مُجَوَّعَـةٌ		قـد عَقَـدَتْ كَفَّهـا بِفَقْحَتِيَـهْ (٣٢)

إلا أن الخصام من شدة الجوع وميله إلى الدعابة والسخرية سرعان ما يشتد أواره بين الشاعر والبراغيث ، فيقول في ذلك:

(الطويل)

ألا رُبَّ برغـوثٍ تركـتُ مُجَـدَّلاً		بأبيضَ ماضِي الشّفرتين صقيلِ (٣٣)

أما رحلة بؤسهِ في وصف حالته مع الفأر ، فقد قال فيها:

(مجزوء الكامل)

أخَـذَ الفـأرُ بِرِجْلـي		جَفَلـوا مِنهـا خِفافي
وسراويـلاتِ سـوءٍ		وتبـا بـينَ ضعـافٍ
درجـوا حـولي بزَفْـنٍ		وبضـربٍ بالدِّفـافِ
قلـت: ما هـذا؟ فقالوا:		أنـتَ مِنْ أهـلِ الزِّفافِ
ساعـةً ثمَّـتَ جـازوا		عـن هـواي في خلافِ
نقـروا إسْتـي وباتـوا		دون أهلي في لحافِ (٣٤)

رحلة مضنية ، حيث لا تجد الفئران ما تتمناه ، فتصول وتجول حول صاحب البيت ، وكأنها زفة عرس لم تجد فيها ما تأكله إلا شبح جسم الشاعر ، الذي يخيف صاحبه ، فهو في حالة يندى لها الجبين ، وتقشعر لها الأبدان ، مما جعله يقول في موقف آخر:

(مجزوء الرمل)

نـــزلَ الفـــأرُ ببيتـــي رُفقَـــةً مـــن بعـــد رُفْقَـــهْ
حلقـــاً بعـــد قطـــارٍ نزلـــوا بالبيـــت صَفْقَـــه
ابـــن عرس رأســ بيتي صاعـــداً في رأســ نبقـــه
سيفـــهُ سيـــفٌ حديـــدٌ شَقَّـــهُ مـــن ضِلْـــعِ سلْقَـــه
جاءَنـــا يطـــرقُ بالليـــ لِ فَـــدَقَّ البـــابَ دَقَّـــه
دخـــلَ البيـــتَ جِهـــاراً لم يَدَعْ بالبيـــتِ فِلقه (٣٥)

أبدع الشاعر في هذا الوصف للفأر بخاصة حين دخوله البيت متسلحاً بسيف من حديد آملاً في أن يجد طموحه ، إلا أن شده الفقر التي يعيشها الشاعر جعلت الفأر يدخل البيت جهاراً نهاراً يصول ويجول في البيت لعدم وجود رادع يردعه عن فعلته ، أو صده عن طريق قد سلكها داخل البيت للبحث عن قوت يعتاش منه .

كما نجد الشاعر قد أكثر من ذكر الحديث عن البراغيث والسنّور ، ولذعها لجسده وخلو منزله من كل شيء حتى هربت منه السنانير والجراذين ، تفتش عن مكان آخر تجد فيه بغيتها ، فيرتد إلى نفسه حزيناً باكياً عندما لا يجد الفأر الذي اعتاد صيده ، فيفارقه إلى غير مآب ، فينشئ في ذلك قصيدة ساخرةً يتحدث فيها عن هذا المنظر قائلاً:

(الخفيف)

ولقـــد قلـــتُ حـــين أحجـــرني البَرْ د كمـــا تُحْجِـــرُ الـــكلابُ ثُعَالَـــهْ
في مبيـــت مـــن الغَضـــارةِ قفـــر ليســـ فيـــه إلا النـــوى والنُّخَاله
عَطَّلتَـــهْ الجـــرذانُ من قلَّـــةِ الخيـ رِ وطـــارَ الذبـــاب نحـــو زُبَالـــه
هاربـــاتٍ منـــه إلى كل خِصْـــبٍ حـــين لم يَرْتَجِـــينَ منـــه بُلالـــه
وأقـــام السنّـــوْرُ فيـــه بِشَـــرٍّ يَسْـــأَلُ اللهَ ذا العُلـــى والجَلالـــه
قلـــت لمـــا رأيتُـــه ناكسَـــ الـــرأ ســـ كئيباً يمشي علـــى شَرِّ حاله
ويـــك صـــبراً فأنت أهـــل السنانيـ رِ وعلَّلْتُـــهُ بحُسْـــنِ مقَالَـــه
ثُـــمَّ ولىَّ كأنَّـــهُ شيـــخُ ســـوءٍ أَخرجوه من مَحْبَســـٍ بِكَفَالَه (٣٦)

إن هذه القصيدة- رغم سخريتها اللاذعة- تحمل قضية اجتماعية كبرى ، وأزمة معيشية خانقة ، تعانيها طبقة بائسة في المجتمع ، تلك قضية حق الإنسان في العيش الكريم في ظل دولة تحقق رغد العيش للمواطنين كافة دون تمييز ، ويبدو أن هذا كان مفقوداً في بعض فترات العصر العباسي، أو أن هذا هو ما ينطبق على ما كان عليه أبو الشمقمق وأمثاله ، « وتعتبر هذه القصيدة رسالة موجهة إلى الخلفاء وأولي الأمرِ ، لكي

يلتفتوا إلى مصير الشعب ومصالحه الحيوية بعيداً عن الأنانية» (٣٧) وبذلك فقد كان يخلط تصوير تعاسته وتعاسة أمثاله من أفراد الشعب بالفكاهة ، مما جعل الناس يقبلون على شعره إقبالا شديداً ، حتى يروي الجاحظ في حيوانه: « أن منهم من كان ينفق على كتابته نفقة واسعة ، متخذاً له الجلود الكوفية الثمينة» (٣٨) .

ولا يمل أبو الشمقمق من تكرار هذه المعاني ، لأن الجوع يلح عليه وعلى عياله فينسيه غيرها ، وتصبح هذه الكلمات زفرات يخرجها باستمرار ، يقول مخاطباً سنوراً:

(الخفيف)

وأقــام السنَّورُ في البيــتِ حَوْلاً ... مــا يــرى في جوانب البيــت فاره
ينفضُ الرأسَ منه من شدَّة الجُو ... ع وعيشـــ فيـــه أذىً وَمَـــرَاره
قلــتُ له لمـــا رأيتُه ناكســ الرَّأ ... ســ كئيبـــاً في الجوف منـــه مراره
ويــك صبراً فأنتَ مــن خير سنّو ... ر رَأَتْـــهُ عينـــاي قَـطُّ بحَـــاره
قـــال: لا صبرَ لي وكيـــف مُقامي ... وســـطَ بيـــتٍ قَفْرٍ كجـــوف الحمارهَ
قلت: ســِرْ راشـــداً إلى بيت خانٍ ... مُخْصِـــبٍ رحلُهُ كَثـــيرِ التجاره (٣٩)

إن متعة الذوق الأدبي أن يسقط الشاعر همه وألمه ويعيش مع هموم الآخرين وكأنه أذاب ما عنده في واقع مرير يصعب الحديث فيه ، وتزداد المتعة حينما ينشيء حواراً مع سنور قد أقام معه حولاً كاملاً يصف حالته ، فيرشده إلى حلول يجد فيها ملاذاً لهذا السنَّور مّما هو فيه متناسياً همه الأساسي الذي سبب ما آلت إليه ظروف هذا الطائر ، فيحاول تصبيره على الجوع ونقص الأكل وشدة الألم والمعاناة ، ويتعاطف مع حالته النفسية وإذلاله فيطلب منه الصبر ، إلا أن صبر السنور قد نفد طيلة هذه الفترة ، فلم يبق أمامه إلا الرحيل إلى مكان فيه خصب وماء وغذاء .

إن شكوى الشاعر من ضيق الحال وقلة المال لم تمنع قاموسه اللغوي من الحديث عن الركوب ، حيث يشكو من افتقاره لدابة يركبها ، ويقارن حاله بحال غيره ، فغيره عند الرحيل يُقَرّب إليه دابته ، في حين يقرب هو إليه نعله ، ويبدو أن هذا المطلب من الأماني الصعبة عند هذه الفئة من الناس ، فيقول:

(الخفيف)

أتـــراني أرى مـــن الدَّهْـــر يومـــاً ... ليَ فيـــهِ مَطيَّـــةٌ غـــيرُ رجْلـــي
كُلَّمَـــا كُنْـــتُ في جميـــعٍ فقالوا ... قَرِّبُـــوا للرَّحيـــلِ قَرَّبْـــتُ نَعْليقـــد
حيثمـــا كنـــت لا أخلـــفُ رحـــلاً ... مـــن رآني فقـــد رآني ورحلـــي (٤٠)

إنها نوع من المفارقة التي تقوم على التفاعل بين الشاعر والمتلقي ، لكنها تنحصر في إطار ضيق لا يتعدى مقصد الشاعر وهدفه ، لوجود قرائن المفارقة اللفظية ومراميها التي توحي بذلك .

ومع ذلك ، فلا ينسى أبو الشمقمق أن يشكر **الله**– عزّ وجلّ– على سوء حالهِ راجياً فَرَجه فيقول:

(المجتث)

الحمـدُ لله شكـراً — أمشي ويركبُ غَيْري
قد كنتُ آمُلُ طِرْفاً — فَصِرْتُ أرضَى بعَيْر
لم تَرْضَ نفسي بهذا — يا ربِّ مِنْكَ لِخَيْرِ (٤١)

إن شدة الفاقة التي يمر بها الشاعر ، جعلته يحمد **الله** أولاً ويرضى بنعله بديلاً عن أي مطية تنقله في سفره وترحاله مع المفارقة اللفظية والمعنوية بين الاثنين ، فهو يختار نعله لعدم توفر ما يعينه على الركوب ، حتى ولو كان غير مقتنع بما توفر لديه من بدائل للركوب فقد وطّن نفسه على كل شيء بسيط؛ لحرمانه من أقل حاجات الإنسان اليومية في المأكل والمشرب والملبس .

وصف البخل والبخلاء:

إنَّ السخرية من البخل تناقض الفخرَ بالجودِ الذي تعوّده العرب ، ولم يمدحوا بمثله ، حتّى إنّهم عُرفوا بنار القرى (٤٢) لذلك كانت بعض كتب النقد القديمة ، تجعله والمديح في باب واحد تحت اسم «باب الأضياف والمديح» ، كما فعل أبو تمام في حماسته . والهجاء بالبخل قديمٌ أيضاً ، ولا بدّ أنه واكب المدح بالجود، ولم يكن الشاعر الجاهلي أو الإسلامي ، يتجاوز في هجائه بالبخل معاني محددة ، تعتمد أساساً على نقض معاني الجود المألوفة(٤٣).

ولعل كتاب (البخلاء) للجاحظ من أهم المصادر التي أتت على تصوير هذه الصفة ، فقد وردت فيه عشرات من القصص التي تصور بأسلوب متهكم ، بخل أهل مرو وخراسان، وبخل من اشتهر من العرب بالحرص على جمع المال . وتشكل هذه القصص مصدراً خصباً لدراسة المجتمعات وعاداتها ،وطبائعها وأحزانها ، ومما قيل في أهل مرو على سبيل السخرية:

(الطويل)

مياسيرُ مَرو من يجودُ لضيفه — بكَرْشٍ فقد أمسى نظيرا لحاتم
ومن رش باب الدار منهم بغَرْفَةٍ — فقد كملتْ فيه خصالُ المكارمِ
يسمّون بطنَ الشّاة طاووسَ عُرْسِهمْ — وعند طبيخ اللحم ضَرْبُ الجماجمِ
فلا قدّس الرحمنُ أرضا وبلدةً — طواويسهُمُ فيها بطونُ البهائمِ (٤٤)

وجاءت سخرية هذا الشاعر المجهول من أهل مرو في حديثه عن طبيعة كرمهم ،فهي في أقصى حالاتها لا تصل إلى أكثر من الجود بكرش الشاة ،وإن بلغت هذا الحد ، فقد وصلوا، بناء على موازينهم، إلى منزلة حاتم الطائي ، ولذلك لا يؤمِّلُ منهم أكثر من هذا .

وقد دفع ضيق الحياة الفقراء إلى النظر في أموال الخلفاء والأمراء والأغنياء وسؤالهم، وأصيب كثيرٌ منهم بخيبة أمل ،وارتدّ غاضباً ، وعبّر عن سخطه بالهجاء الساخر، ومن الخلفاء الذين سخر الشعراء من بخلهم الخليفة العباسي المنصور ، إذ يروى عن الأصمعي أَنه قال [٤٥] : «لقي المنصور أعرابيا بالشام ،فقال: أحمد **الله** يا أعرابي الذي رفع عنكم الطاعون بولايتنا أهل البيت ، فقال الأعرابي: إن **الله** لا يجمع علينا حشفا وسوء كيل ولايتكم والطاعون» ، وقال العسكري: كان المنصور في ولد العباس كعبد الملك في بني أمية في بخله ، رأى بعضهم عليه قميصا مرقوعا ،فقال: سبحان من ابتلى أبا جعفر بالفقر في ملكه ، وحدا به سلم الخاسر [٤٦] . فطرب حتى كاد يسقط من الراحلة ، فأجازه بنصف درهم ،فقال لقد حدوت بهشام فأجازني بعشرة آلاف. فقال: ما كان له أنْ يعطيك من بيت المال يا ربيع فما زالوا حتى تركه على أنْ يحدوَ به ذهاباً وإياباً بغير شيء».

ويروى أنّ المنصور ألزم رعيتة أن تلبس القلانس الطوال ، وكانوا يعملونها بالقصب والورق، فعبّر أبو دلامة عن استيائة من هذه الخطوة ،إذ كان هو وغيره من الشعراء ينتظرون من الخليفة الجديد زيادة في العطاء لا زيادة في طول القلانس، يقول ساخرا:

(الطويل)

وكُنّا نرجّي من إمام زيادةً	**فزاد الإمامُ المصطفى في القلانس**
تراها على هامِ الرّجالِ كأنّها	**دِنانُ يهودٍ جُلِّلت بالبرانسِ** [٤٧]

حديث أبي الشِمَقْمَقْ عن البخل والبخلاء:

ويكثر أبو الشمقمق من ملاحقة البخلاء وتصوير ما يظهر من تصرفاتهم ، وما تخفيه نفوسهم من مشاعر وأحاسيس، فمن صوره اللطيفة أنه جعل من كفي مهجوّه قُفْلاً ، ولتأكيد شّدة بخله ، أضاع المفتاح ، وأوصلَ الحّداد إلى حالة من اليأس في إصلاح الأمر، ليؤكّد أنّه لا أمل يُرجى من هذا البخيل ، يقول:

(السريع)

كفّاهُ قُفْلٌ ضاعَ مِفْتاحُهُ	**قد يَئِسَ الحَدّادُ من فَتْحِهِ** [٤٨]

ويصر على احتجاب ابن البخْتكان [٤٩] عن الناس حتى لا يقربه أحد ، فيؤاكله ويقف

على بابه حاجبٌ مات هُزْلاً بسبب الجوع ، ومن أجل إكمال الصورة الساخرة المضحكة أشركَ أبو الشمقمق النّاس في إتمامها ، فهم يسألون من القادم؟ فيقال: لا أحد، ومن الواقف أمام الباب فيقال: الحاجب ، وهذه المشاركة أضفت على الصورة حركةً وحيويّة ، بحيث يستطاع تخيلها بسهولة، يقول:

(الطويل)

وَمُحتَجِب والنّاسُ لا يقربونه وقد مات هُزْلاً من ورا الباب حاجبُهْ
إذا قيل مَن ذا مُقبلاً ، قيل لاحِدٌ وإنْ قيل من ذا خَلْفَهُ قيل كاتبُهْ (٥٠)

ويسخر أبو الشمقمق من بخل سعيد بن سلم (٥١) ، فمن يطلب عطاءه مثل مَن يطرق في حديد بارد ، ويؤكد معنى العبث والاستحالة في تفصيله ، فهذا المهجو لو ملك كل البحار وطُلِبَ منه مقدار شربةٍ للطهور ، لرفض واقترح التيّمم بالصّعيد ، يقول:

(الكامل)

هيهاتَ تضربُ في حديد باردٍ إنْ كُنْتَ تطمعُ في نوالِ سعيدِ
والله لو ملك البحارَ بأسرها وأتاهُ سَلْمٌ في زمانِ مُدُودِ
يبغيه منها شَرْبةً لطَهورِه لأبى ، وقال: تيمَّمْ بصعيدِ (٥٢)

ويقف على معاناة ضيف سعيد بن سَلْم ، فهو يتضور جوعاً ، وقد وجد على رغيفه عبارة (سيكفيكهم **الله** ما بدا ضوءُ نجم) ، فسعيد يريد أن يكتفي ضيفه بالتأمّل في ضوء النجم ، بجامع الشكل بين الرّغيف والنجم ، يقول:

(الخفيف)

فانتَهَيْنَا إلى سَعيد بن سَلْم فإذا ضَيْفُه من الجُوع يَرْمي
وإذا خبزه عليه سيكفيـ ـكَهُمُ الله ما بدا ضَوْءُ نَجْم (٥٣)

ويطلب من عمر بن مساور الكاتب أن يجود ولو بحجر، ثم يفترض أنه جاد بحجر ، ليلاحقه بسخريته واستهزائه ، فإذا ما اجتمع الصبيان لكسر الجوز به ، كُسِرَ الحجرُ وبقي الجوز فحتّى حجره الذي قدّمه لم يكن ذا نَفْع أو قيمة ، يقول:

(الرمل)

أنا بالأهواز جارٌ لعُمَرْ لعَظيم زعموا ضَخْم الخَطَرْ
لا يُرَى منهُ عَلَيْنا أثَرٌ لا يكُونُ الجودُ إلاّ بأثر
إنْ تكُن وُرقُك عنّا عجزَتْ يا أبا حَفْص فجُدْ لي بحَجَرْ
يَكْسِرُ الجوْزَ به صبيانُنا وإذا ما حَضَرَ اللّوزُ كُسِرْ (٥٤)

ويصوّر بخل جعفر بن أبي زهير، فيجعل الماء عنده سراباً، وخبزه عزيزاً، لا تصل إليه الأيدي، وكأنّه معلّق في السحّاب، يقول:

(الوافر)

شرابُــكَ في السّـراب إذا عَطشْنَــا	وخبــزُكَ عنــد مُنْقَطِع الــتّراب
رأيــت الخبــزَ عــزَّ لديْــكَ حتّــى	حسبتُ الخبزَ في جَــوِّ السّحاب
ومــا روّحْتَنَــا لتَــذبَّ عنَّــا	ولكــنْ خِفْتَ مُرْزِئــةَ الذُّباب (٥٦)

ولأبي الشمَقْمَقْ أشعاركثيرة يذم فيها البخل والبخلاء،ويهزأ بهم؛ لأنه كان فقيراً محروماً،فضنّوا عليه بما لهمُ وحرموه عطاءهم،فرسم لهم صوراً مزرية تدل على بخلهم فقد ذمّ بخيلاً اسمه (أوفى بن منصور) فسخر منه سخرية لاذعة،حيث شبه خبزه بالفاكهة،وأن كفيه من شدةِ بخلهِ قد شُدا بالمسامير،فلا يستطيع فتحهما،وفي ذلك يقول:

(البسيط)

مــا كنــتُ أحْسَــبُ أنَّ الخبــز فاكهةٌ	حتى نزلــتُ على أوفى بــن منصور
يَبْسُ اليديــنِ فما يسطيــعُ بسطَهما	كأنَّ كفّيْــه شُــدَّا بالمسامــير (٥٧)

ويأتي أبو الشمقمق بصورة مستوحاة من واقع الحياة عند غير الأسوياء من المجتمع، فيشبه إعراض حارثة بن الأصم عن إكرامه بإعراض المرأة السيئة الخلق يقول:

(الخفيف)

جِئْتُــه زائِــراً فأعرضَــ عَنّــي	مِثْل إعراضِ قَحْبَــةٍ سُوَسِيّة (٥٨)

ويتساءل في موضع آخر كيف يتسرب البخل إلى نفسية صاحبه، ومن أين يتعلمه، ويذكّر بكرم العربي، وكأنّه يستنكر أنْ يكون البخلُ موجوداً في طباع العرب، وهذا في قوله:

(مجزوء الخفيف)

لمّــا سألتُــكَ شَيْئــاً	أبْدَلْــتَ رُشْــداً بِغَــيِّ
ممّــن تعلَّمــتَ هــذا	أنْ لا تَجــودَ بشَــيّ
أمــا مَــرَرْتَ بَعَبْــدٍ	لِعَبْــدِ حاتِمِ طَــيِّ (٥٩)

الأوزان الشعرية:

يتبين لنا من خلال المقطوعات الشعرية التي تقدم ذكرها في البحث، والتي ذم فيها الشاعر بخلاء عصره،أو صوّر فيها فقره وبؤسه،أنه صاغ أشعاراً على الأوزان الآتية:

السريع: خمس مقطوعات، والرمل: خمس مقطوعات، والخفيف: ست مقطوعات،

والوافر: ثلاث مقطوعات، والطويل: أربع مقطوعات، والكامل: ثلاث مقطوعات، والبسيط: مقطوعتـان، والرجز: مقطوعة واحدة ، والمنشرح: مقطوعتـان.

إن صياغة أبا الشمقمق هذه الأشعار في الأوزان الخفيفة المجزءة حتى يسهل حفظها وذيوعها وانتشارها،وهذا ما يريده الشاعر من أشعاره التي عبّر بها عن فقره وسوء حالتهِ.

الأساليب الشعرية:

التمس أبو الشمقمق شتى الأساليب للتشهير ببخلاء عصره،والحط من قيمتهم،وذلك بتهكماته اللاذعة التي أضحت علامات مميزة في أشعاره،ويلاحظ من خلال مقطوعاته التي ذمّ فيها البخل والبخلاء،أو وصف فيها فقره وبؤسه،**أن الشاعر لجأ إلى الأساليب الآتية**:

أُسلوب الفحش والإقذاع، وأُسلوب المفاضلة والموازنة، وأُسلوب الإيجاز، وأُسلوب التصريح والتعريض ، والأسلوب الساخر.

نتائج البحث:

يمكن القول إن أبا الشمقمق قد عاش فقيراً ومات فقيراً ،وقد عبّر عن فقره بكل ما أوتي من مقدرة شعرية أظهرت _ إلى حد بعيد _ مفارقة العصر ، وبؤس الطبقة الفقيرة التي مثّلها خير تمثيل . **ولعلّ من نافلة القول أن نسجل– هنا– بعض الملاحظات التي تتعلق بأسلوبه ولغتهِ ومعانيه والتي كانت على النحو الآتي**:

١. صاغ أبو الشمقمق أشعاره من دم البخلاء ليسهل حفظها وذيوعها وانتشارها

٢. هذه الأشعار التي نظمها الشاعر في ذم البخلاء،أو في وصف فقره وبؤسه،هي في حقيقتها نوع من السخط على مثالب المجتمع وعيوبهِ،وما بالأفراد من خِصالٍ مذمومة،وهي لاذع للحياة الاجتماعية في كثير من جوانبها.

٣. يهدف الشاعر من خلال اشعاره إلى خلق مجتمع فاضل،يسوده العدل والمساواة،وحياة تتكامل فيها صورة المحبة والتسامح والكمال،فأشعاره هي بناء وتقويم لهؤلاء البخلاء، ولكل القيم المستهجنة.

٤. سادت أشعاره روح شعبية قوية خالية من الجزالة والرصانة .

٥. ملأ أهاجيه الفحش والألفاظ البذيئة ، حتى نرى شاعراً مثل بشار المعروف بخبث لسانه يخشاه خشيةً شديدة .

٦. يعد أبا الشمقمق أول من أدخل إلى الأدب العربي صورة السِنَّور الذي هجر بيت صاحبه الفقير .

٧. صور خير تصوير فقر الطبقة العامة الكادحة في المجتمع من خلال تصويره لإملاق عياله

٨. كان أسلوب الشاعر سهلاً واضحاً يجري بيسر على الألسنة ، ولذلك كان شعره حديث الناس ، يردده الصبيان وأفراد الطبقات الشعبية؛ لأنه يمس قضاياهم، ويتحدث عن معاناتهم .

٩. كانت أشعاره ناجمة عن إحساس بالقهر والظلم ، فدخل في أغراضه مباشرة دون أدنى التزام بأي لون من ألوان المقدمات المعروفة ، كذكر الأطلال أو النسيب وما يتلوه من وصف الناقة والصحراء والرحلة .

١٠.لم يتأنق في أشعاره ، وابتعد عن القوالب الغريبة ، ونظم أشعاره على الأوزان القصيرة.

١١.أكثر الشاعر من الأشعار الشعبية التي اتسمت بخفتها،وسرعة حفظها وذيوعها،وأبدع فيها أيما إبداع،واتخذها سلاحاً لطعن البخلاء وذم البخل،لتكون أبعدوقعاً،وأقوى أثراً في نفوس البخلاء؛ لتحقيرهم وتهوين أمرهم،وتصغير شأنهم.

١٢.جنح أبو الشمقمق في لغته إلى بساطة التعبير،وسهولة الألفاظ،ووضوح المعاني،فالشاعر يوجه أشعاره إلى عامة الناس لتعرف ما يقول،وتدرك ما يريد، فتضم صوتها إلى صوته،وتتنبه إلى فساد أوضاعها، وتحاول تقويمها وإصلاحها.

١٣.تميزت أشعاره بالإيجاز ،فقد جاءت على شكل مقطوعات قصيرة،تشبه السهام السريعة النافظة في قوة تإثيرها في المهجو،وسرعةايذائها له،كما صيغت في ثوب خفيف الروح،سهل الألفاظ،يعتمد على الصورة الهزلية المضحكة.

الهوامش:

١. أي متسع،فيقال هَرَتَ الشيءَ هَرَتاً شَقَّهُ ليوسعه،والشِمَقْمَقْ في اللغة الطويل أو النشيط،وفي التركية: شِمَقْمَقْ (بكسر الشين وفتح الميمين) تعني المدلل ينظر المعجم الوسيط: مادة هَرَأ

٢. ضيف ، شوقي: العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، مصر ، ط٦ ،١٩٩٦: ٤٣٦- ٤٣٧، غرنباوم ، غوستاف فون: شعراء عباسيون ، تحقيق إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، مكتبة دار الحياة ، بيروت١٢١: ١٩٥٩ ، عطوان ، حسين: الشعراء الصعاليك ، ط دار المعارف ، مصر: ٩٢- ٩٣ ، نور الدين ، حسن جعفر شعر التمرد في الأعصر العباسية ، ط١ ، دار رشاد برس ، بيروت ٣٠٨، ٢٠٠٣: .

٣. نور الدين ، حسن جعفر: شعر التمرد في الأعصر العباسية: ٣٠٧ .

٤. غرنباوم ، غوستاف فون: شعراء عباسيون: ١٥٥ .

٥. نور الدين ، حسن جعفر: شعراء التمرد في الأعصر العباسية: ٣٠٨ .

٦. غرنباوم ، غوستاف فون: شعراء عباسيون: ١٢٦ ، وينظر في أشعاره: ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٣، ١٤٦ ، ١٤٩ .

٧. المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق علي البجاوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥: ٦٥ .

٨. الجاحظ ، عمرو بن بحر: الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط١ ، مطبعة مصطفى البابلي ، مصر ، ١٩٣٨: ١/ ٣١ .

٩. المرزباني أبو عبد الله محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: ٦٥

١٠. البغدادي ، أحمد بن علي الخطيب: تاريخ بغداد أو مدينة السلام ، ط دار الكتاب العربي ، بيروت ، د. ت: ١٣/ ١٤٦ ، والمبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل عارضه بأصولهِ وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، الفجالة ، مصر ، ١٩٦٥: ٣/ ٦- ٧ .

١١. ابن المعتز ، أبو العباس عبد الله بن محمد ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٦: ١٦٠ .

١٢. ابن عبد ربه ، أبو عمر أحمد بن محمد: العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ط٢ ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة: ٤/٢٥٦ .

١٣. غرنباوم ، غوستاف فون: شعراء عباسيون: ١٥٢ .

١٤. الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٢، ١٩٩٧: ٣/١٣٦ .

١٥. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٥١.

١٦. بشار بن برد ، ديوانه: شرح وترتيب مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣: ٥٣٥ .

١٧. الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني: ٣/١٢٤ .

١٨. أبو العتاهية ، ديوانه: تحقيق شكري فيصل ، دار الملاح للطباعة والنشر ، دمشق ط١، ١٩٦٤ : ٦١٧

١٩. غرنباوم،غوستاف فون، شعراء عباسيون: ١٤٥ .

٢٠. المصدر نفسه: ١٤٦ .

٢١. المصدر نفسه: ١٣٢ .

٢٢. الإباق: الهرب.

٢٣. القهرمان: القائم بشؤون النفقة .

٢٤. غرنباوم،غوستاف فون، شعراء عباسيون: ١٣١ .

٢٥. المصدر نفسه: ١٤٠

الكدية: الاستعطاء وحرفة التسول

٢٦. لطبقة الفقيرة ، كان من أفصح الناس وأجودهم شعراً،وأكثرهم نادرة ينظر ترجمته ابن المعتز،أبو العباس عبد الله بن محمد: ٤٢٦

٢٧. ابن المعتز ، عبد الله بن المتوكل: طبقات الشعراء المحدثين: ٤٢٦ .

٢٨. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٣١ .

٢٩. المصدر نفسه: ١٣٨ .

٣٠. المصدر نفسه: ١٤١ .

٣١. المصدر نفسه: ١٤٠ .

٣٢. المصدر نفسه: ١٣٢ .

٣٣. المصدر نفسه: ١٥٣ .

٣٤. المصدر نفسه: ١٤٦ .

٣٥. المصدر نفسه: ١٤٢ .

٣٦. المصدر نفسه: ١٤٣– ١٤٤ .

٣٧. المصدر نفسه: ١٤٩ .

٣٨. نور الدين ، حسن جعفر: شعراء التمرد في الأعصر العباسية: ٣٠٦ .

٣٩. ضيف ، شوقي ، العصر العباسي الأول: ٤٤٠ .

٤٠. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٣٨– ١٣٩ .

٤١. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٤٥ .

٤٢. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٣٦ .

٤٣. نار القرى: هي نار الضيافة ، توقد لاستدلال الأضياف بها على المنزل وكانوا يوقدونها على الأماكن المرتفعة لتكون أشهر ، وربما أوقدوها بالمنديل الرطب ، وهو عطر ينسب إلى مندل ، وهي بلدة من بلاد الهند ونحوه مما يتبخّر به ليهتدي إليه العميان وهذه النار عندهم أجلّ سائر نيرانهم ، ينظر الألوسي ، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، شرح وتصحيح ، محمد بهجت الأثري ، ط دار الكتب العلمية بيروت ، ج ١ ، ٦٩– ٧٠ .

٤٤. خريس ، حسين: حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه ، مؤسسة الرسالة ، دار النشر ، د. ت: ٢/١٨٩ .

٤٥. الجاحظ ، أبو عثمان عمر بن بحر: البخلاء ، حقق نصه وعلق عليه طه الجاحري ط ٨ ، دار المعارف ، مصر ، د. ت: ٢٨١– ٢٨٢ .

٤٦. السيوطي ، جمال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: تاريخ الخلفاء ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ٢٦٥: ١٩٥٢.

٤٧. هو سلم بنُ عمرو مولى بني تيْم بنِ مُرّة ، ثم مولى أبي بكر الصديق ، رضوان **الله** عليهم ، شاعر مطبوع متصرّف في فنون الشعر ، من شعراء الدولة العباسية ، وهو راوية بشار وتلميذه ، وعنه أخذ ، وعلى نمطه ومذهبه قال الشعر ، وسبب تلقيبه الخاسر قيل: لأنه ورث من أبيه مصحفاً ، فباعه واشترى بثمنه طنبوراً ، وقيل: بل خلّف أبوه مالاً فأنفقهُ على الأدب والشعر ، وقال بعض أهله: إنك لخاسر الصفقة . فلقّب بذلك . ينظر: الأصفهاني ، أبو الفرج علي ، الأغاني: ١٩/١٧٣ ، وترجمته في: ضيف ، شوقي ، العصر العباسي الأول: ٣٠١– ٣٠٥ .

٤٨. أبو دلامة ، زند بن الجون: ديوانه ، شرح وتحقيق إميل بديع يعقوب ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ،٧٥: ١٩٩٤ .

٤٩. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٥٤ .

٥٠. هو نفسه داود بن بكر.

٥١. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٣٢.

٥٢. هو سعيد بن سلم بن قتيبة بن مسلم أبو أمامه الباهلي البصري.ينظر ابن المعتز،عبد **الله** بن المتوكل: ١٨٠

٥٣. المرزباني ، أبو عبد **الله** محمد بن عمران: معجم الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار إحياء الكتب العربية ،٤٠٧: ١٩٦٠ .

٥٤. المرزباني ، أبو عبد **الله** محمد بن عمران ، معجم الشعراء: ١٣٤ .

٥٥. هو أبو حفص الورّاق ، ينظر غرنباوم،غوساف فون،شعراء عباسيون: ١٣٥

٥٦. غرنباوم ، غوستاف فون ، شعراء عباسيون: ١٣١.

٥٧. المصدر نفسه: ١٣٦.

٥٨. المصدر نفسه: ١٥٣ .

٥٩. المصدر نفسه: ١٥٢ .

المصادر والمراجع:

١. الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني ، ط دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٧ .

٢. الألوسي ، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، شرح وتصحيح ، محمد بهجت الأثري ، ط دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج١ ، د. ت .

٣. بشار بن برد، ديوانه: شرح وترتيب مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: ١٩٩٣

٤. البغدادي ، أحمد بن علي الخطيب: تاريخ بغداد أو مدينة السلام ، ط دار الكتاب العربي ، بيروت ، د. ت .

٥. الجاحظ ، عمرو بن بحر: البخلاء، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجري، ط٨ ، دار المعارف،مصر،د.ت.

٦. الجاحظ ، عمرو بن بحر: الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط١ ، مطبعة مصطفى البابي ، مصر: ١٩٣٨م .

٧. نور الدين، حسن جعفر: شعر التمرد في الأعصر العباسية ، ط١ ، دار رشاد برس ، بيروت: ٢٠٠٣م .

٨. خريس ، حسين: حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه ، مؤسسة الرسالة ، د. ت .

٩. أبو دلامة ، زند بن الجون: ديوانه ، شرح وتحقيق إميل بديع يعقوب ، دار الجيل ، بيروت: ١٩٩٤م .

١٠. السيوطي ، جمال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: تاريخ الخلفاء ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٩٥٢م .

١١. ضيف ، شوقي: العصر العباسي الأول ، ط دار المعارف ، مصر ، ط٦ ، ١٩٩٦م .

١٢. أبو العتاهية ، ديوانه: تحقيق فيصل ، دار الملاح للطباعة والنشر ، دمشق ، ط ١: ١٩٦٤م.

١٣. ابن عبد ربه ، أبو عمر أحمد بن محمد: العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ، ط ٢، مطبعة الاستقامة ، القاهرة: د. ت .

١٤. عطوان حسين ، الشعراء الصعاليك ، دار المعارف ، مصر .

١٥. غرنباوم ، غوستاف فون: شعراء عباسيون ، تحقيق محمد يوسف نجم واحسان عباس ، مكتبة دار الحياة ، بيروت: ١٩٥٩م .

١٦. المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل ، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، الفجالة ، مصر ، ١٩٦٥ م.

١٧. المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران: معجم الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار إحياء الكتب العربية: ١٩٦٠م.

١٨. المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق علي البجاوي ، ط دار نهضة مصر ، القاهرة: ١٩٥٦ م.

١٩. ابن المعتز ، أبو العباس عبد الله بن محمد: طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، ط دار المعارف ، مصر: ١٩٥٦ م.

تحليل البنية النصية من منظور علم لغة النص دراسة في العلاقة بين المفهوم والدلالة في الدرس اللغوي الحديث

د. فايز أحمد محمد الكومي*

* أستاذ مشارك/ مركز يطا الدراسي/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

يعدُّ التحليل النصي من أهم الموضوعات التي اهتم بها الدرس اللغوي الحديث في علم لغة النص؛ لذا تناول الباحث قضية النص من خلال توضيح مفهومه، إضافة إلى مناقشة الآراء وبالذات من منظور علم اللغة النصي، مشيراً إلى الوظيفة التي تنجم عن التماسك والانسجام، وينظر إلى النص كبينة واحدة منسجمة متماسكة، وهذا التماسك يؤدي على ترابط في العلاقات الدلالية.

وناقش الباحث الشروط النحوية في التماسك النصي بالتركيز على ظاهرة الإحالة، مشيراً على أركانها، وخاصة العناصر الإشارية والإحالية، والإحالة من عناصر التماسك، وتخضع لموضوع الربط مشيراً إلى هذه الظاهرة من خلال مناقشة النصوص، وفي الختام توج البحث بأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، وقد استعان الباحث في مناقشة الموضوع بالمصادر القديمة والحديثة.

Abstract:

Textual analysis is one of the most important topics of concern in the study of language. Thus, the researcher in this study discusses the issue of the text. It clarifies the concept and the ideas of the text especially form a linguistic perspective. It deals with the text as one coherent harmonious unit and discusses the function of unity and coherence and how they lead to the interdependence in the semantic relations of the text.

The researcher also discussed the grammatical conditions of the text's cohesion focusing on the reference phenomenon identifying its elements especially the indicative and referral ones.

Reference is known to be one of the components of unity. The researcher therefore illustrates this phenomenon through the discussion of some texts. Finally the researcher stated the most important findings of the research. The researcher used a lot of old and new references in his study.

خطة البحث:

يحاول الباحث الربط بين العنوان والموضوعات المطروحة في المعالجات التي تخضع لعلم اللغة النصي، **والتماسك بالتركيز على ظاهرة النحو المتعلق بالنصوص على النحو الآتي**:

١. توضيح مفهوم مصطلح النص، وبيان الآراء ومواقف العلماء.

٢. بيان أثر تضافر العناصر في بناء الوحدة الكبرى.

٣. الربط بين النص وظاهرة الدلالة بصورة الأصالة والحداثة.

٤. الإشارة على ظاهرة الربط بشكل عام، والتركيز على الإحالات؛ لأن الإحالة من موضوعات الربط ولها اثر في البناء النصي.

٥. مناقشة النصوص التي أوردها الباحث من منظور علم النحو النصي، وبيان العلاقة بين النحو القديم والنحو الحديث، ويركز العلم الحديث على النص كبنية متماسكة منسجمة.

٦. تدوين النتائج من خلال الاستقراء والتحليل وبيان الآراء في المذاهب النصية الحديثة مستعيناً بالمصادر القديمة والحديثة في تدعيم القضايا المطروحة.

أسباب الاختيار:

١. بيان قيمة النحو الحديث (نحو النصوص) وعلاقته بالنص.

٢. توضيح الصلة بين القديم والحديث.

٣. التركيز على الجانب اللغوي من منظور الدرس النصي (علم لغة النص)

٤. توضيح العلاقة بين الوحدة الدلالية الصغرى والوحدة الكبرى.

٥. مناقشة آراء بعض المستشرقين والرد عليها.

٦. إظهار ما يسمى بالإرهاصات الموجودة في لغتنا لهذا العلم الحديث.

أهداف البحث:

إن الدراسات القائمة تميل إلى التقليد، والدراسة التقليدية لا تفي بالغرض من منظور

الدرس اللغوي الحديث، وخاصة في مجال اللغة وعلم النص؛ لذا قام الباحث بالتركيز على الجانب الحديث وخاصة فيما يتعلق بالنص وعلم اللغة النصي.

والهدف الأساسي من هذه الدراسة هو الربط بين المعطيات القديمة والكيفيات الحديثة في الدراسات النصية وعلى وجه التحديد في نحو النص:

١. بيان أهمية القديم وخاصة نحو الجملة ودوره في نحو النص.

٢. نحو النص علم حديث ويعد فرعاً من العلوم النصية وهو متداخل الاختصاصات، لذا قصد الباحث بيان أهميته وقيمته في المعالجات النصية.

٣. أراد الباحث بيان قيمة نصية تغفل في الجانب التقليدي، ألا وهي ظواهر الربط ممثلة في العناصر الإحالية والعناصر الإشارية، فقصد الباحث إبراز هذه القيمة.

٤. توضيح أهمية الوحدات الصغرى في الأبنية والتراكيب في تشكيل الوحدة الكبرى (البنية النصية الكبرى) .

٥. إبراز قيمة الحبك والسبك والرصف بالإضافة إلى عناصر التماسك، وبيان دور هذه العناصر في البناء على مستوى التراكيب في الجمل وعلى مستوى التداولية الدلالية.

٦. الإشارة إلى الجانب الدلالي الخاص بالألفاظ، والجانب الدلالي المتعلق بالدلالة العامة (الدلالة الكبرى) .

وتجدر الإشارة إلى أن أهمية البحث تبدو من خلال طرح المعالجات والتعرف إلى الوحدات الكبرى الناجمة عن تماسك الوحدات الصغرى، إضافة إلى قيمة الحداثة في التسمية، وكذلك الردود على الآراء وبخاصة مواقف المستشرقين.

مقدمة:

إن الدراسات اللغوية حول القضايا النحوية التقليدية كثيرة، وهذا النوع من الدراسات يقتصر على المعالجات،التي هي في حد ذاتها دراسة تقليدية، مع التركيز على الآراء التي تضاربت في القضايا النحوية التي جاهد العلماء في ترسيخها، وفي هذه الدراسة والبحث لا نغفل الجانب القديم، ولا نستطيع تركه لأنه الأساس، غير أن البحث في القضايا اللغوية النصية الحديثة يأخذ المستويات الرأسية والأفقية في المعالجات النصية استناداً إلى الأساس وهو النحو القديم نحو الجملة، ولكن هذا الأمر يمكن وصفه بالحداثة والأصالة أي له جذور قديمة، غير أنها خضعت لتطورات نصية ولغوية حديثة.

وفي هذا البحث يتناول الباحث بعض القضايا التي يعتمد عليها التحليل خاصة في تحليل البنية النصية، ومن أبرز هذه القضايا التي تعد أساساً للتحليل: الشروط النحوية للتماسك النصي.

ويقتصر الباحث في البحث على معالجة هذه الشروط من منظور علم اللغة النصي، والتعرف إلى هذه الأسس، بالإضافة إلى علاقتها بالضوابط القديمة التي تعد أساس هذه القضايا الحديثة، ويأخذ الباحث بتحليل المواقف التي أشار إليها كلاوس بريكنر خاصة في النحو الحديث.

وقد تناول الباحث مفهوم النص وتوضيح الآراء التي تبناها العلماء العرب والمستشرقون، بالإضافة إلى بيان الأجواء المحيطة بالتعريف والدوافع التي أدت إلى هذه الصياغات في تعريفات النصوص، غير أن هذه الآراء لا تختلف كثيراً فيما بينها، ولم يتوقف الباحث عند قضية التعريف، وإنما أشار إلى القضية النصية من منظور علم لغة النص، بالإضافة إلى قضية مرتبطة بالنص وهي الوظيفة النصية، والتي تنجم عن التماسك الداخلي في النص باستخدام العناصر اللغوية استناداً إلى الحبك والسبك والرصف في العالم الداخلي للنص، وتماسك النص قضية تميز بها الدرس النصي الحديث.

وبعد ذلك تناول الباحث قضية الشروط في التماسك النصي، ومن بين هذه الشروط: الإعادة والإحالة كصورة من صور الربط بين الأبنية والتراكيب، ثم تدوين بعض القضايا التي تمخضت عن الدراسة على شكل النتائج، وبعض القضايا الجديرة بالاهتمام على مستوى الحداثة استناداً إلى الأصالة.

١ـ مفهوم النص:

يعدُّ النص بكامل مكوناته اللغوية الأساس في المعالجات النحوية الحديثة، وبخاصة في نحو النصوص الذي يعد علماً من العلوم اللغوية النصية في الدرس اللغوي الحديث، وعند الحديث عن النص لا نقصد به الجملة التي تعد أساس البحث في النحو التقليدي أو النحو العربي القديم. غير أن النحو النصي لا يعالج الجملة فحسب بل يأخذ هذا النوع من خلال الوحدة الكاملة في المعالجات، ألا وهي بنية النص، **فما هو النص**؟

♦ ١–١ لم يكن تعريف النص أمراً سهلاً، وهذا يستنتج من المصطلحات في العلوم الحديثة، وتختلف مدارس البحث النصي حول تعريف النص، وتحديد المفهوم اختلافاً شديداً، وهذا التباين يبدو من خلال تعريفاتهم وآرائهم حول النص.

♦ ٢-١ النص في العربية يشترط فيه التتابع بالإضافة إلى التفقير، وإن كانت هناك إشارات إلى أن الفقرة الواحدة يمكن أن تقع نصاً، غير أن هذا لا يكفي من وجهة نظر الدرس اللغوي الحديث وخاصة في المعالجات النصية، وما يلزمها من شروط لاكتمال العمل الإبداعي (النص).

♦ ٣-١ يتعلق الأمر في علم النص بوجه خاص بوصف الشروط العامة لتكوين النص وتلقيه في المواقف التواصلية، متضمناً إشارات إلى القواعد الأساسية للتنصيص.

ومن جانبنا يمكن القول إن هذا المفهوم مصطلح النص: عبارة عن نظرية لبنية النص على أساس قواعد تناص توليدية، ومعلومات إحالية يمكن أن يكون لأجزائها وظائف اتصالية، ومهمة وظيفة النص أن تنص على وصف بنية نصية متماسكة. ونظرية النص هي نظرية مفسرة للاتصال اللغوي، تعني ببحث إنتاج نصوص وتلقيها، أي أن النصوص موظفة توظيفاً دلالياً اتصالياً، فنحو النص هو كل تكوين لغوي منطوق من حدث اتصالي في إطار عملية اتصالية، ومحدد من جهة المضمون، ويؤدي وظيفة اتصالية محددة.

♦ ٤-١ قضية تعريف النص قضية قديمة حديثة بمعنى أن النص لم يرد معرفاً بالشكل المطلوب في تعريف واحد، **بل هناك تعريفات كلها تناولت النص، منها**:

- ١- ٤- ١ يهتم البحث النصي بأشكال الاضطراد في النصوص لا بأشكال الانحراف في النص [١]، كما هو الحال في الأسلوبية مثلاً، وهذا يعني أن النص وحدة واحدة متماسكة لا تتجزأ في البحث النصي ، وإن البحث في أجزاء النص يعني تفكيك النص كما هو الحال في الدراسات التقليدية، أما علم اللغة النصي، فيرتكز على النصوص في ذاتها وأشكالها وقواعدها ووظائفها وتأثيراتها المتباينة، فهو علم متداخل الاختصاصات عبر تخصصٍ يشكل محور الارتكاز.

- ١- ٤- ٢ هناك مرتكزات أساسية في البحث النصي تسهم في تحديد التعريف للنص منها: الاستعمال، والتأثير، والتفاعل، والاتصال والنظام، والواقع اللغوي،والواقع الخارجي، والبنية الكبرى، والبنية الصغرى، والسياقات، والمقامات، والاستراتيجيات. وهذه في حد ذاتها تشكل خصوصيات النص في البحث والتطبيق والتوظيف.

ومما تقدم يمكن القول إن النص مرتبط باللغة، وإن اللغة المستخدمة في الواقع هي الموضوع الفعلي له، أو العلامة الفعلية المنتظمة، وهذه العلامة في العادة هي النص: (وهذا يفيد أن النص أي قطعة ذات دلالة وذات وظيفة) [٢] ، وهذا يعني أن القطعة يجب أن تكون مثمرة، ويذهب في تحديد النص إلى أنه تتابع مترابط من الجمل، بمعنى أنه يتكون من جمل متتابعة، مع ضرورة الترابط نحوياً ودلالياً؛ أي على مستوى الوصف والمفاهيم [٣]

. ويعد الترابط النحوي والدلالي من أبرز ما يميز النص، خاصة في استخدام اللغة والجمل والمعاني والدلالات، بالإضافة إلى الوحدات الصغرى والوحدات الكبرى، والتناسب بين اللفظ والمعنى، ومن أبرز الآراء القديمة التي تقول بالمناسبة بين اللفظ ومعناه، رأي الخليل بن أحمد في كتابه العين يقول: " صر الجندب صريراً وصرصر الأخطب صرصرة، وصر الباب يصر، وكل صوت شبه ذلك فهو صرصر إذا امتد». (٤)

وبناءً على التعريف المذكور للنص عند برينكر يعني أن الجملة عنده ليست إلا جزءاً صغيراً يرمز إلى النص، ويتحدد هذا الجزء بوضع علامة من علامات الترقيم، وتعد وحدة مستقلة نسبياً إلا أنها تتداخل مع الوحدات الأخرى، لتحقيق وحدة النص ككل، فالجملة جزء من النص، والنص بنية معقدة، إذ لا بد من وضوح العلاقة بين الأجزاء المكونة للنص.

وقد وصف هذا التعريف بأنه دائري؛ لأنه يوضح النص من خلال الجملة، ويحدد الجملة داخل النص، وفي الحقيقة تعد الجملة مفهوماً أولياً، فالجملة المفردة– كما أشار (درسلر) (٥) – في نص ما ليست تامة وليست مستقلة، بخلاف ما هو شائع في النحو العربي، غير أن النص يعد العنصر المشترك بين المنتج والقارئ وتفسيره عملية معقدة متشابكة (٦) ، فالمتلقي يتمكن من استرجاع الاحتمالات المختلفة التي كانت متاحة أمام المبدع، وهذا يفيد أن القارئ له رد فعل، وهذا يعني أن الأسلوب والبناء ليس خاصية ثابتة في النص، وإنما هو كيفية ممكنة ينبغي أن تسترجع في عملية الاستقبال (٧) ، فالمبدع يجعل من نصه وحدة متكاملة بغض النظر عن الطول أو القصر.

- ١– ٤– ٣ وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من العلماء يحاول الربط بين النص والمضمون، ويرى أن الاهتمام يجب أن يكون منصباً على المضمون ومنهم (سوينسكي) يرى أن النصوص إبداعات لغوية يستدعيها واقع معين، أو وجهة نظر فعلية معينة (٨) ، وبهذا يجب أن تفهم النصوص في إطار هذه الخاصية الإبداعية بأنها أبنية للمعنى، أي بالتركيز على المضمون.

فلا يجوز الاكتفاء بالعناصر اللغوية المادية التي تتشكل منها أبنية النص في التفسير، وإنما يجب الاهتمام بأوجه التفاعل بين النص والمتلقي لتحديد العناصر المؤثرة، وكيفيات التوظيف والتأثيرات الاتصالية التي تحققها، وينبغي أن يوضع في الاعتبار أن إنتاج النصوص يتحكم فيه عدة عمليات لغوية واجتماعية ومعرفية تتشكل منها أجزاؤه القائمة على قواعد النظام المستخدمة في لغة معينة؛ وهي القواعد التركيبية والدلالية والتوليدية والتداولية، بحيث يعني الاكتفاء بجانب بعينه والفصل بين هذه القواعد، وهذا يؤدي إلى خلل حتمي في عملية التفسير، ومما لا شك فيه أن الوصف اللغوي للنص وصف

معقد يتجاوز حدود ما هو قائم في اللغة، وهذا يفيد أن علم اللغة الذي يبحث في الجانب النصي [٩] أطلق عليه علم اللغة الموسع والذي يتناول النص من جوانبه كافة، ولا يقتصر على جانب معين.

وتجدر الإشارة إلى أن المادة الفعلية التي تقدمها النصوص في صورة تراكيب لغوية، ليست كافية لتقديم تفسيرات دقيقة للنصوص، ويرى الباحث أن المفسر عليه أن يستعين بالعناصر التي تمكنه من تقديم تفسيرات مقبولة، ولذا نجد أن الاتجاهات النصية تختلف فيما بينها في كيفيات الوصف، وإن اتفقت جميعها على ضرورة إدراج العناصر والتصورات غير اللغوية في عملية التفسير [١٠] .

- ١- ٤- ٤ ومن بين التعريفات المهمة للنص: هو تكوين حتمي يحدد بعضه بعضاً، إذ تستلزم عناصره بعضها بعضاً لفهم الكل، وعلى ذلك يكون النص وحدة متكاملة مترابطة الأجزاء، يتطلب كل جزء منها الآخر على سبيل التجديد والاستلزام، ولا يجوز الفصل بين العناصر؛ لأنه يؤدي إلى عدم وضوح الكل، كما يؤدي عزل أو إسقاط بعضها إلى قصور الفهم، مما يفسر بوضوح إصرار علماء النص على ضرورة تحقق الوحدة الكلية، والترابط التركيبي والدلالي للنص، وهذا التصور لا يقل أهمية عن الربط في المفاهيم الأخرى، منها الربط النحوي والتماسك الدلالي، وعلاقة السياقات التركيبية والسياقات الدلالية والتداولية.

ويذهب برينكر إلى تعريف آخر للنص « بأنه مجموعة منظمة من القضايا أو المركبات التي تترابط على أساس محوري موضوعي من خلال علاقات منطقية دلالية « [١١] ، ويعتمد في تعريفه على مقولات منطقية ودلالية وتداولية، وهذا يفيد أن النص مجموعة من الأحداث الكلامية التي تتكون من المرسل والمتلقي والقناة، وتتغير الأهداف بتغير المضمون للرسالة وموقف الاتصال الاجتماعي الذي يتحقق فيه التفاعل. ومن جهة أخرى قدم بارت تصوراً معقداً للنص قائلاً إنه: نشاط وإنتاج، والنص قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم [١٢] .

٢ـ النص في علم لغة النص:

تجدر الإشارة بداية إلى أن تعريف النص ليس أمراً سهلاً؛ لأن العلوم اللغوية والنصية تنوعت وكثرت، وكل نوع يعرف النص من الزاوية التي يراها متفقة مع منهجه.

♦ ٢- ١ إن علم لغة النص قائمٌ على أساس النظام اللغوي، استناداً إلى علم اللغة البنيوي والنحو التحليلي التوليدي، ويعرف هذا الاتجاه: الاتجاهات البحثية اللغوية النظام اللغوي (اللغة Language) ، الكفاءة اللغوية، بأنه موضوع بحثها المميز، ويفهم من ذلك

نظام العناصر والعلاقات للغة بعينها،باختصار النظام القاعدي للغة ما، الذي يعد أساس الاستعمال اللغوي الكلام- الأداء اللغوي، بوصفه كماً لا نهائياً من الناحية النظرية من أفعال الكلام والأبنية اللغوية التي تنتج عن المنطوقات والنصوص، بالإضافة إلى أن مهمة علم اللغة الكشف عن النظام اللغوي باستخدام طرق التحليل لعمليات لغوية، أو وصف الكفاءة اللغوية للمتكلم) (١٣) والكفاءة نوعان: الكفاءة النصية ويقصد بها اكتساب اللغة اكتساباً لغوياً نفسياً، وملاحظة المقدرة على تشكيل النص. والنوع الثاني الكفاءة الدلالية: وهي التي تمكن مستمع النص من عمليات التجريد أو استنباط المعنى (١٤) .

♦ ٢- ٢ إن علم اللغة البنيوي لا يقوم إلا على تحليل بنية الجملة ووصفها، لا سيما على تجزيء وحدات لغوية وتصنيفها داخل مستوى الجملة، هي أركان الجملة، والمورفيمات والفونيمات، أما بناء عدد كبير من الجمل وفهمها، فهذا من اختصاص علم اللغة التحويلي التوليدي، أي أنه ينبغي أن يولد كماً لا نهائياً من جمل لغة ما.

♦ ٢- ٣ بالنسبة لعلم لغة النص ظهر في منتصف الستينيات (١٥) ، وساد النظر إلى أن أعلى وحدة لغوية وأشدها استقلالاً ليست الجملة، بل (النص) فالتحليل اللغوي توجه بصورة أقوى إلى النص.

وهذا يعني الاهتمام بالكفاءة اللغوية، والنظام لا يهتم ببناء الكلمة والجملة أولاً، وإنما يوجه الاهتمام إلى بناء النص، أي تكوين النص، ويؤسس على أوجه اطراد عامة يفسرها النظام اللغوي.ويجعل علم لغة النص القائم على النظام اللغوي هدفه اكتشاف المبادئ العامة ووصفها وصفاً منظماً، ولا يستغني هذا العلم عن الأسس في المنهج البنيوي أو التوليدي – التحويلي. فالنص تتابع متماسك من الجمل، والجملة تعد معلماً أساسياً في تدرج وحدات لغوية، أي تعد وحدة بناء النص، والنتيجة الأهم لهذا التصور هو أن مفهوم التماسك النصي المركزي بالنسبة لعلم النص قد فهم فهماً نحوياً محضاً، أي الاهتمام بالعلاقات النحوية الدلالية بين الجمل المتعاقبة.

♦ ٢- ٤ وعلم لغة النص- على أساس نظرية التواصل- يأخذ بالتطور استناداً إلى البراجماتية لتوضيح الفهم اللغوي الاجتماعي بين أطراف التواصل. بالإضافة إلى قدرة المتكلم على إنتاج منطوقات مناسبة لأنماط المواقف الاتصالية المختلفة، لا جملاً نحوية(١٦) . وهذا يستند إلى نظرية الفعل الكلامي.

وفي إطار متطور براجماتي لم يعد النص يظهر على أنه تتابع جملي مترابط نحوياً، بل على أنه فعل لغوي معقد (١٧) . يحاول المبدع أن ينشئ علاقة تواصلية مع السامع أو القارئ، وهكذا يستفسر علم لغة النص عن الأغراض التي يمكن أن تستعمل فيها النصوص

في مواقف تواصلية، إنه يدرس الوظيفة التواصلية للنص، وتحدد الوظيفة التواصلية خاصية الفعل لأي نص؛ فتوضح نوع الاحتكاك التواصلي، والمعنى التواصلي ينجم عن العلاقة بين المبدع والمتلقي.

♦ ٢– ٥ إن مفهوم النص القائم على أساس النظام اللغوي والنهج الموجه على أساس التواصل، موقفان يتصل بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً، حيث إن هذا يمكِّن وصف النص على أنه وحدة لغوية تواصلية [١٨] ، وقد أشار إلى مفهوم مدمج الدكتور البحيري تحت عنوان المفهوم المدمج للنص، وذلك بتحليله للموقفين السابقين [١٩] ، والنص تتابع محدود من العلاقات اللغوية المتماسكة في ذاتها، فمن الناحية اللغوية توصف وحدة النص بأنها تتابع لغوي،غير أن أساس ذلك مفهوم دي سوسير للعلامة اللغوية، وبذلك يكون النص وحدة ذات وجهين بأنها ربط محكم بين المضمون والشكل، ونحن نفرق بين علامات لغوية أساسية بسيطة مثل المورفيمات والعلامات المعقدة مثل: (الضمائم) أي المركبات والجمل، والجملة أهم الوحدات في البناء النصي، فعلم لغة النص يهتم في المقام الأول بالنصوص التي تظهر فيها درجة أعلى من التعقيد من الناحية النحوية والموضوعية، وبذلك تشكل النصوص التي تتحقق بوصفها تتابعات من الجمل مجال موضوع التحليل اللغوي للنص.

٣ـ وظيفة النص:

♦ ٣– ١ يعد مصطلح وظيفة النص من المصطلحات البارزة في علم لغة النص والبنية النصية، والوظيفة تكمن في بيان قصد التواصل لدى المنتج الباحث المعبر عنه بوسائل محدودة، حيث هناك ارتباط بين الجانبين المقصدي والجانب العرفي، ويشير أ. جروشه إلى المعيار الذي يُمَكِّن معرفة وظيفة النص في النمط الغالب في النص لجمل دلالية[٢٠]، وهناك مؤشرات لهذه الوظيفة النصية التي يؤديها نص ما، فهذه الوظيفة النصية يشار إليها بوسائل داخل النص أي الوسائل اللغوية، ويشار إليها بوسائل خارج النص (سياقية)، نطلق عليها قياساً على مؤشرات الإنجاز مع أفعال كلامية بسيطة (مؤشرات وظيفة النص[٢١]) وهذه المؤشرات منها صيغ وأبنية لغوية يعبر بها الباحث أو المبدع بشكل صريح عن نوع الاحتكاك التواصلي المقصود حيال المتلقي، وهذا فيه إشارة إلى وظيفة النص باستخدام الصياغات الأدائية ونماذج متكافئة للجملة.

وهناك صيغ وأبنية لغوية يعبر بها المبدع بشكل صريح أو ضمني عن موقفه من مضمون النص وخاصة الموضوع النصي، وذلك بإبداء درجة اليقين بالمعرفة، وذلك باستخدام: حقاً، وبالتأكيد، والظاهر أن، ومن المحتمل، ومطلقاً، وكذلك يمكن للباحث المنتج للنص أن يشير إلى تقويمه الإيجابي والسلبي باستخدامه: يستحسن، يستقبح، بالإضافة

إلى درجة الاهتمام، وهناك المؤشرات السياقية مثل: الإطار الموقفي، ويعزى إلى السياق جوهرية في التفسير التواصلي الوظيفي للنص، وخاصة إذا لم تظهر في النص مؤشرات لغوية صريحة، فإن السياق يكون له دور كبير في تحديد الوظيفة.

ومن جانبنا لا نفرق بين الجوانب السطحية اللغوية المادية والسياق؛ لأن كل عنصر منها يسهم في تحديد الوظيفة النصية لنص ما. لأن هذه الوظيفة ناجمة عن التماسك بين المستوى اللغوي السطحي والمستوى الدلالي، وهذا يعني أن النص لا يجزأ؛ لأنه في حد ذاته يشكل وحدة دلالية كبرى ناجمة عن الامتداد الدلالي من الوحدات الصغرى.

♦ ٣- ٢ يعد النص الوحدة الأساسية والموضوع الرئيس في التحليل والوصف اللغويين، بينما يعد وصف الجملة تقليدياً، وأكبر وحدة للتحليل في النحو التحويلي، فهو نحو الجملة والجملة هي المقصد، وفي الاتجاه التحويلي على أنها مجموعة من الجمل ينتهجها النحو، وقد ورد عند تشومسكي في كتاب البنى التركيبية جهاز Deuice لتوليد الجمل النحوية في اللغة (٢٢) ، والجملة عنده تقوم على الإسناد أي التركيب؛ لأن الاسم والفعل يشكلان عنصرين أساسيين في الإنجليزية (٢٣) ، وفي العربية يعدُّ الفعل عنصراً أقوى في الاستخدام من الاسم، وكلاهما يعتمد عليهما في التكوين الجملي.

ومن جهة أخرى يرى أصحاب علم النص أن الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي، إذ لا بد من أن يتجه الوصف في الحكم على وحدة الجملة من وضعها في إطار وحدة كبرى هي النص، وقد تمكن هاريس بمناهجه النصية المبكرة التي اعتمدها في تحليل الخطاب ١٩٥٢ من تطوير المناهج البنائية المنيعة في تحليل الجملة (٢٤) .

♦ ٣- ٣ يرتبط الجانب الدلالي بالوظيفة النصية ارتباطاً وثيقاً، وعلم اللغة النصي ركز على الجانب النحوي النصي بكل ظواهره، وبالمثل أيضاً ركز على الجانب الدلالي للنص، وهنا يدخل علم اللغة النصي في علاقة تكاملية مع علم الدلالة التقليدي، الذي يهتم ببحث المعنى وظواهره العامة في اللغة، ورغم أن هذه العلاقة قد تأخذ صورة التداخل بين الدلالي التقليدي والدلالي النصي، إلا أنهما يختلفان إلى حد كبير في المنهج ووحدة الدراسة.

إن معنى الألفاظ المفردة غالباً ما يكون عاماً وغامضاً، ويتلاشى هذا الغموض في معاني الألفاظ المفردة؛ فإذا دخل اللفظ في ضمائم التراكيب فإنها تحدد معناه وتخصصه، وبالتالي يتولد من المعنى المعجمي للفظ معنى آخر يسمى المعنى الراهن أو الحالي، وهناك معايير مختلفة لتحديد المعاني اللفظية أو معاني الألفاظ تحديداً تركيبياً.

♦ ٣- ٤ إن معايير تحديد معاني الألفاظ في التراكيب كثيرة منها:

- تحديدها بوضع اللفظ في جملة.

- وضع الكلمة في تركيب وصفي.
- وضع الكلمة في تركيب إضافي أو مزجي.
- استخدام الكلمة في سياق مع كلمات أخرى ذات دلالة حسية.
- التحديد من خلال التبعية كالبدل مثلاً.
- التحديد بوضع الكلمة في استخدامات مجازية.

ودلالة اللفظ لا ترتبط بالسياقات التركيبية وحدها، فكثيراً ما يكون التحديد تابعاً لمستوى امتداد الجملة في النص (٢٥) ، ثم إن الانطلاق من النص عند تحديد معاني الألفاظ المفردة يتوازى مع تحديد الجملة في النص، لأن الجملة أقرب ما تكون بدلالتها ووظيفتها المحددتين وهي جارية في سياقات النص، وهذا يفيد أنها وحدة كلية مترابطة الأجزاء، والجمل يتبع بعضها بعضاً وفقاً لنظام سديد، بحيث تسهم كل جملة بمفرداتها ومعانيها في فهم الجملة التي تليها، وتسهم الجملة التالية من ناحية أخرى في فهم الجملة السابقة، فالجملة في النص لا تفهم في ذاتها فحسب، وإنما تسهم الجمل الأخرى في فهمها وتوضيحها، وهذا يفضي إلى أن الجملة لا تسهم في تحديد المعنى وإنما يتحدد المعنى من خلال النص الكلي.

٤ـ التماسك النصي:

تعد اللغة شبكة من العلاقات التركيبية على المستوى الصوتي في تأليف الأصوات، وعلى المستوى الصرفي في تأليف الوحدات الصرفية، وعلى المستوى التركيبي في تأليف الكلمات، ويمثل التحليل التركيبي سلسلة في التحليل اللساني للغة، والجملة تعد أساس التراكيب (٢٦) ، والجملة لم نعثر على تسميتها بهذا المصطلح في كتاب سيبويه، وإنما وجد للمرة الأولى في كتاب المبرد (ت ٢٨٥ هـ) الذي استخدم المصطلح في كتابه المقتضب قائلاً: «وإنما كان الفاعل رفعاً لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت، وتجب به الفائدة للمخاطب» (٢٧) .

وقد ذكر هذا المصطلح ابن السراج ت ٣١٦ هـ في كتابه الأصول في النحو في حديثه عن الخبر وأنواعه (٢٨) ، وهذا يفيد أن الجملة وحدة من الدلالات والمكونات الصغرى في النص لم تكن من بدايات التعقيد والتقنين، وهناك تدرج زمني في استخدام المصطلح عند النحاة، مما يفيد أن هذه التراكيب والضمائم العربية التركيبية قابلة للتطور والتأثر بالمفردات، ونعني بذلك أن الجملة أصبحت فيما بعد، تفسر من خلال النص؛ أي من خلال الوحدات الكبرى النصية، ومن جانبنا يمكن القول: إن هذا التطور الذي وصل إليه العلم

اللغوي في المجال النصي مقبول ووارد؛ لأن العلم الحديث لا ينسى القواعد القديمة ولا يتجاهلها، وإنما يستند إليها ويأخذ بها.

ويذكر ابن جني المصطلح (الجملة) في تعريفه لمفهوم الكلام: «وأن الكلام كل مستقل بنفسه مفيد لمعناه والذي يسميه النحاة: الجمل» (٢٩) ، وهذا تعريف جميل مقبول غير أن الاقتصار في التسمية على حد قول النحاة لم تكن التسمية عامة لغوية أو لغوية عامة؛ لأن (الجملة) من المسميات والمفاهيم التي استخدمها النحاة، ويرى الباحث أن الجملة لم تعد بالمسمى القديم وفق الدراسات الحديثة فهي – وإن تكونت من عناصر لغوية إجبارية واختيارية – جزء من النص الحديث، ولا تفسر إلا من خلال الوحدة النصية العامية خاصة في علم لغة النص الذي يفسر الجزء من خلال الكل. والدكتور إبراهيم أنيس أشار إلى مفهوم الجملة: «أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه» (٣٠) ، وهذا يفيد فقط في أنظمة التراكيب والضمائم، أي استخدام الألفاظ القليلة بصورة إسناد بسيط أي جملة بسيطة مما يفضي إلى المعنى المنشود من الجملة، غير أن هذا لا يكفي في علم النص وتحليل النصوص.

ولم يفرد النحاة للجملة باباً خاصاً بالجمل في كتبهم، كما أفردوا للكلام واللفظ المفرد، باستثناء ابن هشام فهو أول من فعل ذلك بتخصيصه باباً في مغنيه للمقارنة بين الجملة والكلام، وهو صاحب نظرية تقوم على تصنيف الجملة تصنيفاً ثلاثياً: اسمية وفعلية وظرفية، وقد اعتبر الجملة الشرطية من قبيل الجملة الفعلية (٣١) .

فهذه التعريفات للجملة التي ساقها نحاة العرب لم تكن متباينة، بل كان هناك إجماع على التعريف وإن كان الحديث عنها في فترات زمنية متعاقبة. ولم يكن الحديث عن الجمل العربية في الدراسات التقليدية يتجاوز العناصر المكونة للجملة، فقد اقتصر على العناصر الإجبارية وبعض العناصر الاختيارية التي يمكن الاستغناء عنها، وإنما كان التركيز على المسند والمسند إليه؛ وهذا يعني أن الجملة عندهم لا تعني النص والنص لا يعني الجملة، وإنما يعني مفهوم الجملة بالاقتصار فقط على عناصرها من الناحية اللغوية وعلاقة اللفظ باللفظ والدلالة الناجمة عن إسناد الركنين، ويرى بعض المستشرقين ومنهم فليش (Fleisch) أنه توجد فجوة كبيرة في النحو العربي نتيجة لافتقاد النحاة نظرية عامة للجملة (٣٢) ، وهذا كلام لا أساس له من الصحة؛ لأن النحاة العرب ميزوا الجملة الاسمية من الفعلية، وأدرك سيبويه إلى حد كبير مفهوم العناصر الأساسية، وعبر عنها بمصطلحي المسند والمسند إليه، وفسرهما بأنهما العنصران الأساسيان لتكوين الجملة يقول: " باب المسند والمسند إليه، وهما ما لا يغني أحدهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منهما بداً، فمن

ذلك الاسم والمبني عليه وهو قولك (عبد الله أخوك) و (هذا أخوك) ، ومثل ذلك (يذهب عبد الله) فلا بد للفعل من الاسم، كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء» [٣٣] ، وقد شهد بذلك المستشرق الفرنسي: دونت فرنير: للعرب، وخاصة النحاة في معرفتهم للمصطلح الذي يطلق عليه عندهم (Sujet) وهذا يدل على الاسم المبتدأ المصدرة به الجملة [٣٤] .

ويرى الباحث أن الحديث عند النحاة العرب كان في الاتجاه السليم، وما ورد عن المستشرقين من انتقادات لا يمكن أن تقبل، بل ينبغي الرد عليها لأن النحو العربي منذ سيبويه وحتى أيامنا هذه بصورته التقليدية اقتصر على العناصر الأساسية المكونة للنظام، ومعرفة العلاقة بين العناصر إضافة إلى تحقيق السلامة النحوية والفائدة من الإسناد. ومن جهة أخرى هناك ظاهرة الحذف في الجملة على وجه الجواز والوجوب أدت ببعض المستشرقين إلى توجيه الانتقاد للدراسات النحوية العربية، فقد علل بعض الباحثين حذف عنصر من العناصر الإجبارية بقوله: " إن الجملة قد تخلو من المسند إليه لفظاً أو من المسند لوضوحه وسهولة تقديره» [٣٥] ، ولكن هذه الدراسة من قبل علماء العرب اقتصرت على الجملة التي هي جزء من النص وتشكل وحدة دلالية صغرى من الوحدة الدلالية الكبرى العامة في النص.

٥ـ التماسك النصي وفكرة العلاقات الدلالية:

تجدر الإشارة بداية إلى أن النص الأدبي الحديث تناول القضايا الإنسانية والاجتماعية الهامة في حياة المجتمع بصورة تختلف عن النصوص التراثية القديمة، وهذا الأمر يبدو جلياً في المعالجات التي يتناولها الكاتب أو الأديب، خاصة في قضية التماسك النصي، والنص يبدو كأنه قطعة واحدة لا يجوز تفتيتها أو تقسيمها. يضاف إلى ذلك فكرة العلامات الدلالية المميزة التي توحي بالتماسك الدلالي النصي، **ومن بين العلامات التي تشير إلى الامتداد الدلالي والتماسك النصي الناجم عن الدلالات المترابطة والمتماسكة:**

♦ ٥– ١ الإسناد إلى المتقدم: وهذا يعني الاستبدال أو الترادف في اللغة، فقد يستخدم الأديب كلمة ما؛ ثم يأتي لاحقاً بكلمة أخرى تحمل المعنى نفسه، كأن تقول: دخلت إلى الغرفة، الحجرة كانت حديثة الدهان، فكلمة الحجرة تشير إلى الشيء نفسه، وتقوم كلمة الحجرة بوظيفة الموضوع تساوي المسند إليه في الجملة.

♦ ٥– ٢ الارتباط السببي: أقيمت الحواجز. وقد منع الجنود الناس من المرور، فالفعلان أقيمت ومنع بينهما تعلق وارتباط سببي، يعني ذلك أن الجملة الثانية ناجمة عن الأولى.

♦ ٥- ٣ الارتباط لوجود دافع أو علة، تعال هنا، فها هو خطاب من أجلك، فوجود الخطاب هو الدافع الأساسي.

♦ ٥- ٤ التفسير الشخصي: نحو قولنا: قصفت طائرات العدو المواقع، حتى أن الخوف ملأ قلوب الأطفال، فالعلامات الدلالية المميزة أو الدوال ظاهرة بين القصف والخوف.

♦ ٥- ٥ التخصيص: كأن تقول: وقع اشتباك بين المقاومين والجنود، لقد انكسر ذراع الجندي، قوله: اشتباك وانكسر بينهما علاقة اشتمال من الممكن أن تندرج تحتها الحوادث.

♦ ٥- ٦ نظام ما وراء اللغة: هذا يكون من خلال استخدام الأحداث بالإخبار عنها، ولا يوجد بينها رابط دلالي واضح، فنقول: ذهب إلى الجامعة، أوقفه الجنود، ثم سافر إلى السوق المركزي، ثم وقع صاحبه، فانكسر ذراعه... الخ، عرفت ذلك كله صباحاُ، فقوله عرفت ذلك كله تدل على أن المقصود هنا مجرد الإخبار عن أحداث عدة وقعت.

♦ ٥- ٧ الارتباط الزمني: خرج المسؤول الساعة السابعة، ثم دق جرس الباب، ودخل رجل إلى الموقع، فهنا حصل الارتباط من خلال التقابل الدلالي بين خرج، ودخل.

♦ ٥- ٨ الارتباط الافتراضي: فنقول: ذهب الرجل إلى الحانوت، وأن شخصاً ما قد أعطاه سلعة: فهناك ارتباط إشاري بين الرجل والضمير في (أعطاه) ، ونجد تناظراً بين كلمة ذهب وسلعة؛ لأنها صنف مرتبط بالحانوت (الدال) .

♦ ٥- ٧ التقابل العكسي والتطابق بين الإجابة والسؤال: فنقول: الرجل المؤمن صادق، ولكن على العكس من ذلك فإن أخاه كاذب. فالارتباط الدلالي يبدو من خلال صلة القرابة، والآخر عن طريق التقابل: صادق - كاذب. ونقول: (ماذا فعلت أمس؟ ذهبت إلى الجامعة) ، والسؤال هناك عن فعل شخص آخر، وقد تحدد هذا الفعل بالإجابة (الذهاب إلى الجامعة) .

♦ ٥- ١٠ المقارنة والإضراب عن قول سابق:

المقارنة: يمتلك المسلم القناعة والصبر بينما يمتلك الكافر الإجرام والحقد.

الإضراب: رأى محمد خالداً، لا، إبراهيم هو الذي رأى خالداً، وهنا تناظر دلالي تركيبي جزئي بين القولين، فضلاً عن أن النفي هنا يخلق تناظراً دلالياً جزئياً بين فاعلين [٣٦] ، وهذه تسمى أنماط الارتباط الدلالي الممكنة بين الأبنية الصغرى للنص، وهذا الجانب يكاد يقتصر على العلاقات الدلالية، ولكن هناك الوحدات الدلالية المركبة التي تمثل ما يسمى بالأبنية الكبرى للنص.

والأبنية الكبرى للنص تختص بالصلات الدلالية السائدة بين عبارات النص، وتنشأ هذه العلاقة بين الوظيفة التداولية والمضمونية التي تؤديها مكونات النص، فالنص في الأدب الفلسطيني الحديث عندما يحتوي على مجموعة من الجمل تتحدث عن موقف مؤلم كالحصار مثلاً، فإن هذه الجمل ترتبط بحقول دلالية وتنشأ عنها وحدة دلالية كبرى، فوحدة الدلالة ترتبط بغرض النص أو ما يسمى بالارتباط النصي التداولي، وكذلك ترتبط بالحقول الدلالية، ولاشك أن إمكانيات بنية النص المختلفة تؤثر في اختلاف الأبنية الكبرى، ويمكن القول إن الأبنية النصية المركبة تقتضي وجود أبنية كبرى ثانوية وأخرى رئيسة، وقد جعل فان دايك للأبنية الكبرى الرئيسية أربع سمات:

إهمال المعلومات غير الواردة أو الأقل أهمية، وانتقاء المعلومات الأساسية التي يعد غيرها نتائج لها، وتعميم المعلومات التي يظهر بعض المسائل في صورة مجردة، والإجمال الذي يتجاوز المعلومات غير المهمة أو المعروفة ضمناً، ولا يتناول المعلومة الأساسية حرفياً (٣٧).

ومن جهة أخرى يركز علم النص على العلاقة بين العنوان ومضمون النص، وينطلق في ذلك من أن وضع عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية ودلالية وبراجماتية، وبالتالي يفهم من هذا الكلام أن العنوان له قيمة إشارية (سيميولوجية) تفيد في الوصف النصي، وفي إطار التمييز ميز بيرس (peirce) بين ثلاثة أنماط من العلامات اللغوية؛ وهي المؤشر والأيقونة والرمز (٣٨)، فينبغي أن يدخل عنوان النص الأدبي في إعداد الرموز التي تعتمد على العرف التقليدي، ويرى الباحث أن المقومات السيميولوجية لا تكفي لوصف العلاقة بين العنوان والنص، ويلاحظ في الغرب اليوم اختيار عناوين قصيرة رمزية أو إشارية، ويقصد بمصطلح المؤشر إقامة علاقة سببية بين واقع لغوي أو حدث لغوي، وبين شيء تدل عليه هذه الواقعة، وتخص هذه العلاقة أحداثاً تتعلق بمواقف القول: فقد يكون ارتفاع الصوت مؤشراً لحالة هياج لدى المتكلم ولكن عند بيرس يرتبط المؤشر بالواقع الخارجي فيمكن القول: إن الدخان مؤشر للنار، ولا وجود هنا لعلاقة تشابه كما هو الحال بالنسبة للأيقونة، ولا لعلاقة اصطلاح كما هو الشأن بالنسبة للرمز.

٦- الشروط النحوية للتماسك النصي:

يمكن التفريق بين الشروط النحوية المتعلقة بالجملة النحوية في النحو العربي التقليدي، والشروط النحوية المتعلقة بنحو النص في علم اللغة النصي، فالقواعد والضوابط في النحو التقليدي تستند إلى الأبنية التركيبية المحددة على صعيد الجملة الواحدة، وهذه الجملة مكتملة معنى وبنية من حيث الاستخدام، واختيار العناصر اللغوية الإجبارية

والاختيارية، وفق ضوابط الإعراب والبناء، ووفق مقتضيات المقام اللغوي، وهذه القواعد تخضع لظواهر منها: الإسناد والتقديم والتأخير والوجوب والجواز والحذف والذكر والوصل والفصل، غير أن هذه الظواهر لا تتجاوز الجملة الواحدة، والبحث يقع في إطار الجملة على المستوى الخطي الأفقي فقط ولا يتعداه، أي لا يبحث في المستويات الرأسية، والعلاقات بين العناصر اللغوية على صعيد النص بشكل عام.

أما بالنسبة للشروط النحوية التي يجب توافرها في النص من منظور علم لغة النص الحديث، فهي تأخذ باعتبار النص وحدة واحدة وبينية شاملة معقدة متماسكة، ومن بين صور هذا التماسك من الجانب النحوي النصي: الإعادة، ومبدأ الإعادة، والحديث هنا عن بعض الظواهر في نحو النص، وليس عن العناصر أي عناصر التماسك، فعناصر التماسك منها الحبك، والسبك والرصف والمقام والتوازي... الخ.

♦ ٦– ١ الإعادة: وهذا النوع يقسم إلى نوعين: الإعادة الصريحة والإعادة الضمنية، غير أن الإعادة الصريحة يمكن أن تكمن في تطابق الإحالة ويقصد هنا بالتطابق بين عناصر الإحالة، وعناصر الإشارة (تساوي الإشارة) ، لتعبيرات لغوية معينة في الجمل المتعاقبة لنص ما، إذ يكرر تعبير معين كأن يقع التكرار كلمة أو ضميمة من خلال تعبير أو تعبيرات عدة في الجمل المتتابعة في النص، في صورة مطابقة إحالية، وهذا يعني (الربط) ، فالربط من أبرز الصور التي تؤدي إلى التماسك النصي وإيجاد بنية نصية كاملة، ولهذا نجد الإحالات إما أن تكون أشخاصاً أو أشياء أو أحوالاً، وقد تكون وقائع وعلى شكل الأفعال والتصورات [٣٩] ، ويفهم من خلال هذا الكلام التكرار أي: إعادة الاسم أو اللفظ وتكراره في النص من خلال السياقات اللغوية، مما يضفي على النص نوعاً من التماسك من خلال العناصر المتقدمة والمتأخرة واستخدام الإحالات، فنلاحظ: « استطاع سؤال أبيها أن يغتال جميع اللحظات التي جلسنا فيها سوياً، وأن يحرق كل رسائل العشق التي تبادلناها. تمكن أن يبيد جميع كلمات الحب التي تناجيناها. ترك سؤال أبيها أثراً كمفعول مليون قنبلة نووية ألقى بها معتوه على كوكب الأرض دفعة واحدة » [٤٠] . فعبارة (استطاع سؤال أبيها أن يغتال.....) شاملة لقوله: تمكن أن يبيد جميع.... بالإضافة إلى أن الإعادة ظاهرة خاصة بين الألفاظ: الحب و العشق، والفائدة هنا من التكرار هي التفصيل، وقول آخر: « تنطبق الجدران علي، أتيبس كغصن مقتول، أقطف الزيتون، أقطف اللوز والحنون » [٤١] ، فقوله: أقطف، وأقطف تكرار مع وجود الإضمار المكرر في كل صيغة، فقد يلجأ الكاتب أو المبدع إلى تكرار وحدة معجمية واحدة، (ثلاثون عاماً مضت كأنها ثلاثون عاماً! رجالاً ليسوا برجال، وخيولاً ليست بخيول، وسيوفاً ليست بسيوف) [٤٢] ، فالتكرار المعجمي فيه إعادة صريحة لبعض الألفاظ، وهنا يفيد التكرار معنى الاستنكار الذي يقصده السارد، فالتكرار

المعجمي واضح، وكذلك الاستهجان لبعض المظاهر الماثلة في واقع الشعب الفلسطيني.

وقد يلجأ الأديب إلى تكرار وحدة نصية: « ها هو بيتنا متناثر ركاماً... أقسم أني أراها تلومني. أقسم. وربما آن الأوان أن أنثر أنا بها شباك بنت الحاكم وغرفتها. أعتقد أنه آن الأوان « [٤٣] ، فالتكرار يبدو من خلال قوله: آن الأوان ، والقسم المكرر لتأكيد المأساة، وقوله آن الأوان تأكيد لحق المواطن في الذود عن نفسه، وهذا من قبيل الإعادة الصريحة، ويشير النص إلى معلومات غير موجودة في النص وإنما خارجة، وبالتالي يفترض الكاتب في المتلقي أن يعرفها ضمناً، أو تكون معلومة لديه، وقُدّمت هنا من خلال استخدام البديل اللفظ المكرر وما يحمله من دلالة، وكذلك استخدام الضمائر التي وردت متصلة ومنفصلة في النص بصورتها أدت إلى الربط والتماسك النصي، فالإعادة تبدو من خلال الأسماء والضمائر، فمن خلال الأسماء أو ما يسمى بـ (الضمائم) الاسمية ويقصد بها الضمائر، نجمت عن ذلك علاقات معينة أكثر، فلا تتساوى الأسماء التي كررت من اسم صريح أوضمير، وتقع الألفاظ المكررة في علاقة الإعادة، أي أنها تقترن باسم واحد مهما تكررت الألفاظ التي تنتمي إلى حقل معجمي واحد، وربما يكون تكرار، ولكن لا يبنى الربط على القائم من المطابقة الإحالية، ومعنى ذلك أن التكرار لا يعني الاقتران بالربط.

♦ ٦- ٢ الإعادة من خلال الضمائر: والضمائر ألفاظ تحل محل الأسماء، وبمعنى أدق التي تقوم مقام ضمائم اسمية، غير أنها ذات محتوى دلالي أصغر، وينحصر معناها في وسم الجنس النحوي، ولذلك تعد بحق المفاهيم العليا الأعم لأقسام الاسم [٤٤] ، وإلى جانب الضمائر تستخدم صيغ قصيرة أخرى، يمكن أن تستخدم تعبيرات مستأنفة، وخاصة الألفاظ الإشارية (أسماء الإشارة) ما دامت لا ترد مصاحبة للاسم، أي في وظيفة الأداة، وحول الظروف وكذلك الظرف الضميري ومنها:

- ضمائر الإشارة ←───── ذلك، ذانك، ذاك.
- الظروف ←───── ثم، هناك آنذاك، ومن ثَمَّ.
- الظروف الضميرية ←───── عند ذلك، وفي ذلك، وعلى ذلك، وبذلك، ومن خلال ذلك... إلخ.

فهذه التعبيرات تحت مصطلح: بدائل الصيغ، ويشير درسلر [٤٥] ، إلى أن بدائل الصيغ تطلق على التعبيرات التي تستخدم فقط مثل الضمائم والظروف المذكورة بناء على مضمومها الدلالي الأصغر في إعادة أبنية لغوية أخرى متطابقة في الإحالة، وبشكل عام يمكن القول إن الإعادة من خلال أفقية النص تسير من اليمين إلى اليسار، أي أن بديل الصيغة يعقب في كل الحالات التعبير المرجع، وهنا يتحدث البحث اللغوي النصي عن

الإحالات إلى المتقدم ويسميها بدائل الصيغ الدالة على إحالة إلى مذكور سابق، وهناك الإحالة إلى اللاحق فنلاحظ:

- ٦- ٢- ١ الإحالة البديلة: وذلك من خلال استخدام الضمائر، وقد تحدث النحاة عن الضمائر من حيث البناء والنوع والعلاقة والدلالة، والضمير ما وضع لمتكلم أو مخاطب أو غائب تقدم لفظاً أو معنى أو حكما [٤٦] ، والضمائر المتصلة تؤدي وظيفة مهمة، وهي أمن اللبس، وتحتاج إلى المفسر والذي يسمى العنصر الإشاري، وهذا واجب التقدير لفظاً أو معنى، كأن تقول: ضرب زيد غلامه: إحالة سابقة، أو ضرب غلامه زيدٌ: إحالة لاحقة، ومن هنا تبين أن الإحالة لها عنصران (العنصر الإحالي والعنصر الإشاري) ، ومن أبرز صور الإحالة الخارجية: (جر أقدامه قاصداً.... عبر الصالة تاركاً أحلامه تحت أقدام الباطون[٤٧] فالعنصر الإحالي الضميري في (أقدامه، أحلامه) مرتبط بشخصية العامل الفلسطيني والذي لم يصرح به، في النص المذكور.

- ٦- ٢- ٢ الإحالة الداخلية: وهذا النوع يتضمن المتقدم واللاحق؛ أي: الإحالة السابقة والإحالة اللاحقة فنلاحظ: (وجاءت للناس صورة الزقاق، كنعان ثابت يحصد عساكر اليهود ويغادر الزقاق. قال الرجل: هلكهم يومها بثقة وغادر) [٤٨] ، فالإحالات: الزقاق إحالة مكررة، والثانية: إحالة سابقة معجمية (عساكر اليهود – هلكهم) فجاء العنصر الإحالي في (يومها) مرتبطاً بالنص، كنعان ثابت يحصد. أما الإحالة اللاحقة فنلاحظ: لم يتردد كثيراً وكعادته في اختصار المسافات... رفع الإكليل عن رقبته وتقدم منها.

أحني رأسك قليلاً!
بل اصعد أنت إلي!!!
لكنه تمالك وبثقة قلدها إكليلاً.
من أين أنت؟ سألته بغنج.
من قلعة الساحل الجنوبي غزة... وأنت؟
مقدسية...!!! انتبهت إلى بعض زملائها ينادون عليها... [٤٩]

فجاءت عناصر الإحالة المؤنثة في: (منها، إليها، قلدها، أنت) مرتبطة بالعنصر الإشاري (مقدسية) والسياق الحواري في النص يتطلب الإطالة، وهذا ليس شرطاً أساسياً في الإحالات.

- ٦- ٢- ٣ وهناك الإحالة المشتركة وتتمثل في الشكل الآتي:

ع ح١ + ع ش٢ ————← ع ح ٢ + ع ح١ [٥٠]

وهذا النوع يمثل صوراً أكثر تعقيداً في الترابط والتماسك النصي ومن أشكاله: في البدء جاءهم الدرويش، حامت مسبحته أمامه وصاح: يا سامعين الصوت... يا ناس... كنعان... **والله**... قد ظهر) [٥١] فالعنصر الإحالي في (جاءهم) يرتبط بالعنصر الإشاري (ناس) والضمائر المفردة محالة إلى الدرويش وقد أمن اللبس لاختلاف الإحالتين في الإفراد والجمع.

♦ ٦– ٣ الإعادة الضمنية: تتميز الإعادة الضمنية على النقيض من الإعادة الصريحة بأنه لا توجد بين التعبير المستأنِف في الإعادة اسم أو ضميمة اسمية، وبين التعبير المستأنَف بفتح النون والذي يسمى التعبير المرجع، أيةُ مطابقة إحالية، فكلا التعبيرين يستند إلى أصحاب إحالة مختلفين، أي أن العناصر الإحالية لا تتفق، وكل إحالة تحيل إلى شيء يختلف تماماً عن الآخر، فالإحالة لها لوازم وعناصر تشكل معاً (الإحالة) ، غير أن هذه الإحالات المختلفة التي تحيل إلى عناصر مختلفة تماماً تنطوي على علاقات، وهذه العلاقات بين العناصر التي تقع موضع الحديث، ويقصد بذلك العناصر الإشارية، ومن جهة أخرى نجد أن هذه العلاقات بين الإحالات محدودة تماماً، من أبرزها علاقة الجزء أو علاقة الاشتمال.

وقد تخلو النصوص التي تشكل الإعادة الضمنية من الروابط؛ لأن العناصر الإحالية تستخدم معها عناصر إشارية مختلفة تماماً، إلا أن وجود العلاقة بين العناصر لا يظهر بشكل صريح، وإنما يظهر من خلال الامتداد الدلالي للعناصر اللغوية المستخدمة، مع وجود خيوط تربط بين العناصر من خلال التوافق الدلالي لبعض العناصر، أو خيوط لبعض المواقف الدلالية الناجمة عن الاستخدام مما يعني زوال الاختلاف، وكأن الإعادة لنص ما لا تكون بالعناصر المستخدمة في الصورة التي يظهر فيها النص، وإنما من خلال عناصر أخرى ودلالات أخرى تحمل المضمون، فتبدو الإعادة للنص الأول أو التركيب الأول وكأنها متضمنة المعنى المتقدم.

وهذا يعني التكرار ولكن بطرق حديثة يوظفها علم لغة النص مما يعني أن الدلالة تخضع للتطور، فقد تأخذ مجال التخصيص وقد تميل إلى التعميم، أما التخصيص للدلالة فقد يقتصر على اللفظ الواحد أو الاسم، وبالتالي هناك تدرج في التسمية على شكل هرم من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، فعلى سبيل المثال لو قلنا: (شجرة) كلمة عامة ذات دلالة عامة، غير أنه مرتبط باسم يحمل معنى عاماً، فتضم هذه الكلمة الأشجار كافة على وجه العموم، ولكن إذا قلنا شجرة البرتقال أو الليمون اتجهنا نحو التخصيص، ويمكن التدرج باتجاه التخصيص أكثر، غير أن الإعادة الضمنية لا تعني إعادة اللفظ أو الكلمة، وإنما إعادة باستخدام عناصر مختلفة تماماً في معناها ودلالاتها، مع وجود خيوط الدلالة

الأولى للاسم الأول أو الركن الأول، ولكن علم لغة النص يتعامل مع الوحدات الكبرى خاصة الوحدة الدلالية الكبرى للنص أكثر من الدلالات المرتبطة بالأبنية والتراكيب، ومن جهة أخرى يمكن إدراك الدلالة الخاصة أو الشبيهة بالخاصة بسهولة ويسر، على حين نجد إدراك الدلالة الكبرى بحاجة إلى تعمق وتركيز وإلمام (٥٢) .

ومن جهة أخرى فإن الدلالة قد يراد بها العموم، أي: تعميم الدلالة، والتعميم يختلف عن الإعادة، والإعادة لدلالة ما لا تكون بالصيغ والأبنية الأولية، وإنما يؤتى بدلالة تراكيب وأبنية كبرى تنطوي على دلالة جزئية لبعض التراكيب والأبنية في نص ما، وقد تقع هذه الإعادة في نصين مختلفين تماماً أحدهما شعر والآخر نثر، فقد يضمن الشاعر بيتاً من أبيات القصيدة دلالة بعض الأبنية في النص النثري على أن تكون هذه الدلالة كبرى أو دلالة ناجمة عن الوحدة الكبرى للنص، **فنلاحظ**:

- إعادة ضمنية على مستوى الألفاظ أو الأبنية الصغرى (الجمل) .
- إعادة ضمنية للدلالة على المستوى النصي.
- إعادة ضمنية للدلالة بين نصين مختلفين.
- إعادة ضمنية لبعض المواقف من خلال دلالتين مختلفتين تماماً.

وعندما نتحدث عن الدلالة لا يمكن الفصل بين الوحدات الدلالية الناجمة عن استخدام العناصر اللغوية في الأبنية والتراكيب والضمائم وبين الدلالة الكلية الناجمة عن النص، باعتباره بنية كاملة متماسكة، فالبنية النصية الكلية تفضي إلى دلالة كبرى، غير أن هذه الدلالة الكبرى لا تتفكك إلا من خلال الوحدات الصغرى، مما يعني أن النص ينظر إليه باعتباره وحدة واحدة بجمله وتراكيبه ومضامينه، فنلاحظ أن العناصر اللغوية المكونة لجملة ما تفضي إلى جملة أخرى، والتي تليها تلزم الكاتب بالجمل اللاحقة، وهذا في حد ذاته تلاحم وتماسك، مما يعني أن الناتج الدلالي نجم عن الوحدات المستخدمة، وبالتالي من الممكن أن تكون إعادة لبعض المواقف أو الألفاظ بشكل صريح أو ضمني، وربما تنجم الإعادة عن تقارب دلالي ويتحقق هذا عندما تتقارب المعاني، ولكن هناك اختلاف بين العناصر والمكونات في بعض الملامح.

٧ـ الربط الإحالي:

تعد الإحالة من أبرز عناصر التماسك النصي، وفيها تستخدم العناصر الإشارية والإحالية، والتماسك النصي لا يتشكل إلا إذا كان هناك تماسك نحوي دلالي بين العناصر اللغوية، وبالتالي تؤدي الإحالة واستخدام الروابط دوراً في إنتاج نص متماسك، وبنية

منسجمة بالشكل الذي يراه اللغويون في علم لغة النص، وهذه الروابط لا يجوز نزعها، وإسقاطها يؤدي إلى تفكك النص وتباعد جمله ومكوناته، وبدونها لا تستقيم السلامة النحوية.

ويقتضي المقام هنا التفريق بين العناصر التي تؤدي إلى التماسك والانسجام من خلال الإحالة، فالعنصر الذي يشكل إحالة يرتبط بعنصر إشاري، إذ لا بد من الإشارة إلى الفرق بينهما. وقبل الحديث عن العناصر الإحالية والإشارية تجدر الإشارة إلى أن عالم النص (welttext) هو العالم الداخلي [٥٣] ، والنص من حيث هو علامات دالة شفافة تغيب عن النظر، فيخترقها مباشرة إلى مدلوله أو مرجعه، وهو ما يطلق عليه عالم الخطاب،وهو جملة من الأحداث أو الوقائع تؤديها عدد من الذوات تجري في الزمان والفضاء، وهي نفسها تخضع في جريانها للمدى والتتابع والترتيب، أي أن ذلك العالم مركب كذلك في جريانها للمدى والتابع والترتيب، أي أن ذلك العالم مركب كذلك؛ إذ النص مثل العالم الذي ينقله أو يصوره، يتكون من عناصر تربط بينها علاقات، وهذه العلاقات تؤدى بأدوات الربط، وأما العالم الخارجي للنص فيتكون من صور وعلاقات وروابط تتشكل على نحو مغاير، ويحاول العالم الداخلي محاكاته محافظاً على صلات وثيقة معه، حتى يتيح درجة مناسبة للملاحظ من درجات الفهم والتفسير.

ويرتكز الانسجام النصي على مجموعة من العناصر وتشكل الروابط جزءاً مهماً من هذه العناصر، فهي وسائل لغوية تعمل على انتظام العناصر المكونة لعالم النص، وتنظيم عناصر الخطاب، وكانت ملاحظات أضافها الباحثون المفسرون إلى المقولات النظرية، فأتاح البحث شيوع هذه العناصر الرابطة وتعدد دلالتها، ويتناول الباحث هنا بعض الشيء عن العناصر الإحالية على وجه التطبيق.

فالبنية الإحالية تعد أجود الأبنية التي تتشكل منها البنية الكلية للنص، وهذه البنية العامة الكبرى نظام من البنى، كل واحدة لها قواعدها الخاصة بها، تقيم بها وجهاً من وجوه النص بصورة تركيبية زمانية إحالية، وتتوافر هذه في مستويين: أحدهما داخل الجملة، والآخر داخل النص [٥٤] .

وفي البنية التركيبية تحكم الجملة الأولى سائر الجمل اللاحقة لها، وهي المعلم الأول المؤسسي لكل معالم النص، وفي البنية الزمانية يحكم الفعل الرئيسي، أو كل مكون دال على زمن إشاري في كل جملة كلَّ الأزمنة في الأفعال أو غيرها في جملته تلك، وهذه العناصر فرعية ثانوية في التركيب، وفي الإحالة يحكم العنصر الإشاري كل العناصر الإحالية المتعلقة به، فيعطيها قيمتها، وهذا التحكم لا يراعي الحدود التركيبية، ولا تفرض عليه

الخطية في الكلام اتجاه واحداً، وأكبر دليل على ذلك الإحالة إلى اللاحق، **فتبدو الإحالة النصية**:

- نص ←———— عامل إحالي + م ش ر (مجموعة إشارية رئيسة) .
- أما النحو التركيبي: نص ←———— ج١ + /– ج٢ + /– ج٣ + /– ج ن [٥٥]

وتجدر الإشارة إلى أن دراسة العلاقات الإحالية في النص تثير البنية فيها، فالإحالة رابط دلالي إضافي، لا يطابقه أي ربط تركيبي، وقد تقوم الإحالة على نوعين من الربط الدلالي: ربط دلالي يوافق الربط البنيوي (التركيبي) ، وربط دلالي إضافي وهو الربط الإحالي. ويعمل الربط الإحالي على مد جسور الاتصال بين الأجزاء المتباعدة في النص مما يؤدي إلى شبكة من العلاقات الإحالية بين العناصر المتباعدة في فضاء النص، فتجتمع في كل واحد من تلك الأجزاء عناصره متناغمة.

ويرى كلماير (Kallmeyer) أن الإحالة هي العلاقة القائمة بين عنصر لغوي يطلق عليه (عنصر العلاقة) ، وضمائر يطلق عليها صيغ الإحالة، وتقوم المكونات الاسمية بوظيفة عناصر العلاقة أو المفسر، وكذلك يمكن تسميته بعنصر الإشارة، ويرى أن عناصر لغوية مركبة من أداة واسم من خلال توسيع المركب القضوي (الإحالة) تؤدي الوظيفة أيضاً، واتساع مفهوم الإحالة يؤدي إلى زيادة العناصر القائمة بتلك الوظيفة، مثل: هناك، تبعاً، أو وفقاً، حسب، لذلك، حيث، إذ التي تعتبر من قبيل الظروف [٥٦] .

وقد تطلق العناصر الإحالية على قسم من الألفاظ لا تمتلك دلالة مستقلة، بل تعود إلى عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء النص أو الخطاب [٥٧] ، فهي تشير وتعين المشار إليه في المقام الإشاري، وتعوض المشار إليه فتحيل عليه وترتبط به، غير أن الأسماء الموصولة في حالة الإحالة تكتفي بوظيفة التعويض، وهي مبهمة تحتاج إلى صلة تفسرها، ومعها يعدُّ العنصر الإشاري قسيم العنصر الإحالي؛ إذ لا يمكن أن يكون للأخير قيمة دون الأول.

وقد أشار الباحث إلى التفريق بين العناصر الإحالية والإشارية سابقاً دون تفصيل القول في هذه الفروق، ويرى الباحث أن الوحدات المعجمية تقوم بوظيفة العنصر الإشاري، وتشمل كل ما يشير إلى ذات أو موقع أو زمن إشارة أولية، لا تتعلق بإشارة أخرى سابقة أو لاحقة، فيمثل العنصر الإشاري مؤشرًا لذاته، لا يقوم فهمه أو إدراكه على غيره، وتمثل العناصر الإشارية فيه جملة الذوات التي تكون العناصر الأساسية الدنيا في عالم الخطاب، وهذه الذوات تتصل بالمقام دون توسط عناصر إحالية أخرى، مرتبطة بالحقل الإشاري، وهذا الارتباط يكون آنياً مباشراً، لا يتجاوز ملابسات التلفظ التي يتقاسمها طرفا التواصل، فبذلك تقابل العناصر الإحالية التي ترتبط بالسياق، وما يتعلق به من ملابسات.

والمشار إليه لازم الورود سابقاً أو لاحقاً، ليجيز وجود المحيل وتماسكه وانسجامه، فالجامع الأساسي في النص هو ذات المتلفظ.

٨ـ نصوص تطبيقية:

اختار الباحث بعض النصوص القرآنية للتطبيق؛ وذلك لبيان الصور الإحالية والإشارية فيها، والمرسِل بالنسبة للنص القرآني يوضع في الاعتبار دائماً أثناء التحليل وهو **الله** سبحانه وتعالى، ويقع وجوده خارج النص في معظم السياقات، وذلك حين لا يرد اسم من أسمائه صراحة في النص أو داخل النص، والمرسَلُ إليه النبي عليه السلام في نطاق محدود أحياناً، بالإضافة إلى المخاطبين أو المرسل إليهم الذين أرسل إليهم الخطاب في ظروف ومناسبات وسياقات معينة بمفهوم واسع، وقد يتسع محيط المرسل إليه فينتقل الخطاب إلى درجة أخرى من التعميم تتجاوز حدود دلالة المفردات المكونة لبنية النص، وبالتالي يلاحظ في النصوص القرآنية مستويان يشكل منهما عامل الإحالة: المستوى الأول مستوى خارجي يدل على وجود ذات المخاطِب خارج النص، وتتوافر فيه إحالة على خارج اللغة.

المستوى الثاني مستوى داخلي يختص بالنص المدروس، وعناصر الإشارة تحيل إلى عناصر داخل النص والإحالة هنا تكون لغوية. ويمكن القول إن العناصر الإشارية منها عناصر إشارية معجمية وأخرى نصية، فعناصر الإشارة هي ذوات أو مفاهيم جرى التعبير عنها في شكل أسماء أو مركبات اسمية تذكر بشكل صريح عند ورودها أول مرة في النص، **وتقسم العناصر الإشارية في عالم النص الداخلي إلى**:

- عنصر إشاري يذكر مرة واحدة في النص ولا يحال إليه فهو غير عامل؛ إذ لا يحكم مكوناً آخر بعده أو قبله باعتماد عامل الإحالة.

- عنصر إشاري يذكر مرة واحدة ثم يحال عليه بمضمر أو بلفظه مرة أو أكثر في غضون النص فهو عامل مفرد دائماً يرد في رأس الوحدة الإحالية التي يحكمها، والتي يمكن أن تتكون من عدد غير محدود من العناصر الإحالية. ومفهوم الإشارة هنا بوجه عام لا ينبغي أن يستدعي باستمرار ما أورده النحاة عن أسماء الإشارة المبهمة، وينقسم العنصر الإشاري إلى معجمي ونصي، ويتمثل النصي في مقطع أو جزء من النص، يحال عليه بعنصر إحالة نصي، فالعناصر الإشارية النصية هي مقاطع من الملفوظ، ربما تطول أو تقصر، وقد تمثل جزءاً من مقاطع تجري الإحالة عليها لتجنب التكرار، وتتميز العناصر الإشارية النصية عن المعجمية بأنها أقل انتشاراً، ووجودها اختياري، والعناصر الإحالية التي تقتضيها محدودة في الرصيد اللغوي.

وتقوم الإحالة بدور بارز في إنشاء التماسك الدلالي للنص، فمنها ما هو إحالة إلى داخل النص أو اللغة، ومنها ما هو إحالة على خارج النص، وهذا النوع مرتبط بأنواع محدودة من النصوص، وتحتاج إلى جهد أكبر للكشف عنها، وإيضاح كيفيتها، وتأويل العنصر غير اللغوي الذي يحكمها ويقع خارج النص، وفي هذه الحالة يستعان بالسياق والمقام الخارجي في تفسير الإحالة النصية (٥٨) ، ويمكن القول إن العنصر الإحالي هو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره، ويمثل ابسط عنصر في بنية النص الإحالية.

أما العنصر الإحالي المعجمي فإنه يعود إلى مكون مفسِّر له يدل على ذات أو مفهوم مجرد، والعنصر الإحالي في النص يعود على مكون مفسر يمثل مقطعاً من النص.

♦ ٨- ١ البنية الإحالية لضمير الذات: تناول النحاة الضمائر في دراساتهم، وربطوا بينها وبين الإبهام وخاصة أسماء الإشارة (٥٩) ، ولا نسلم أنه يكون نكرة؛ أي: الضمير؛ لأننا نعلم قطعاً من عني بالضمير (٦٠) ولكن النحاة أوجبوا البحث عن الظاهر الذي يفسر المضمر؛ أي تحديد الاسم المشار إليه،العنصر الإشاري،والذي يقيم علاقة الربط مع الضمير المحيل أي: العنصر الإحالي،كما في قوله تعالى: ﴿إنا سنلقي عليك قولاً ثقيلا﴾ [سورة المزمل آية ٥] فالشكل: إن + الضمير + عنصر الإحالة.

فالبنية الإحالية تصدرت الحديث، وأن حدث الإلقاء يوجد من خلال الضمير الإحالي، إلى ذات تقع خارج النص اللغوي، وذلك بإسناد الفعل إلى الخالق مباشرة، وقد تتأخر الإحالة قليلاً حين تتقدم الإشارة إلى شيء جليل يريد الخالق من خلاله أن ينسب إليه الفعل في صورة لا تحتمل الشك، قال تعالى: ﴿حم، والكتاب المبين، إنا أنزلناه في ليلة مباركة﴾ [سورة الدخان آية ١- ٣]، ويرتبط فعل الإرسال بمواقف التكذيب والإعراض والإنكار، قال تعالى: ﴿إنا أرسلنا عليهم ريحاً صرصراً في يوم نحس مستمر﴾ [القمر آية ١٩] موجهة للتذكير بما حدث لقوم عاد، فالتقديم عن الإعراض والتكذيب والاستخفاف.

وفي سورة (ق) نجد السياقات التي تقدمت كلها تمهد للبنية الإحالية، فالجو العام إعداد ليوم القيامة، وتعضد الأفعال المستخدمة هذه الصورة الكلية، وحديث آخر عن الجنة والنار والهلال والقدرة، كلها أدلة على ضرورة الطاعة والإذعان، ثم تتقدم بنية الإحالة مباشرة تحديداُ لفعلي الإحياء والإماتة في قوله تعالى: ﴿واستمع يوم ينادي المنادِ من مكان قريب، يوم يسمعون الصيحة بالحق ذلك يوم الخروج، إنَّا نحن نحيي ونميت وإلينا المصير﴾ [سورة ق آية ٤١- ٤٣].

وهناك نوع آخر من الإحالة، وهذه الإحالة إلى متأخر، والأمر المحال إليه يختص بكلام الله عز وجل، فالصورة المكونة من: إن + ضمير غيبة + ل + عنصر معجمي دال،

وردت في عدة مواضع، قال تعالى: ﴿إنه لقرآن كريم﴾ [سورة الواقعة آية ٧٧]، ويجمع بينها داخل سياقاتها قوله تعالى: ﴿فلا أقسم...﴾ فهي جملة مهيئة للإشارة إلى شيء عظيم، والجمل التالية مؤكدة لهذه الدلالة إذ يقول تعالى: ﴿في كتاب مكنون، لايمسه إلا المطهرون، تنزيل من رب العالمين﴾ [الواقعة آية ٧٨– ٨٠]، وكلها مفسرة للضمير المبهم المتقدم، ويمكن أن تكون الصورة المجردة التي يأتي عنها هذا النمط هي: إن + ـه + ل + ج١ + ج٢ [٦١] ويعني: أداة التوكيد + ضمير غيبة مبهم [عنصر إحالي] + حرف توكيد + اسم [عنصر إشاري مفسر] + جملة مؤكدة له [توكيد للرسالة] وكذلك قوله تعالى: ﴿إنه على رجعه لقادر﴾ [سورة الطارق آية ٨] وقد سبق هذه الآية تمهيد، فبعد القسم يوجه الخالق (وهو مركز الإحالة) خارج النص أمراً إلى الإنسان عنصر معجمي مفرد داخل النص.

٨– ٢ ضمير الشأن: ويشكل بنية إحالية،وقد حرص النحاة على تأكيدها، والضمير مبهم غائب، يتصدر الجملة، يفسره ما يليه ويقصد به التعظيم والتفخيم، فهو كناية عن الجملة بعده، وتكون الجملة خبراً وتفسيراً له ويطلق عليه ضمير الجملة، قال تعالى: ﴿يا موسى إنه أنا **الله** العزيز الحكيم﴾ [النمل آية ٩] ففي تفسير هذا الاستخدام لم يقل: إنني أنا **الله**، ولو قاله لكان المعنى في التفخيم على صحته دون المعنى في قوله: ﴿إنه أنا **الله**﴾، وذلك أن هذه الهاء ضمير الأمر والشأن غير راجع إلى مذكور في اللفظ، فهو ضمير مبهم، وقد دخل الكلام بذكره وتفسيره بالجملة بعده [٦٢] ، وقال تعالى: ﴿قال معاذ **الله** إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون﴾ [يوسف آية ٢٣]، الأجود في الضمير أن يعود إلى **الله**، أي: إن **الله** ربي أحسن مثواي، أو يكون ضمير الشأن، وعني بربه سيده العزيز، فلا يصلح لي أن أخونه، وفي قوله تعالى: ﴿جنات عدن التي وعد الرحمن عباده بالغيب إنه كان وعده مأتيا﴾ [سورة مريم، آية ٦١].

ففي قوله: (إنه) الهاء ضمير اسم **الله** تعالى، فالإحالة واضحة من خلال استخدام الضمير إلى مركز العنصر الإحالي، وغالباً خارج النص خاصة المرسل، ويجوز أن يكون ضمير الشأن، والخطاب يتضمن أفعالاً تختص بالله وحده، سواء تقدم عليها ما يشير إليها أو تأخر، كما في قوله تعالى: ﴿واقترب الوعد الحق فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا﴾ [الأنبياء آية ٩٧] فقيل (هي) ضميرعماد يصلح في موضعها (هو) ، وهذا يعني أنها تناظر الهاء التي وردت في قوله تعالى: ﴿إنه أنا **الله** العزيز الحكيم﴾ وتناظرها (ها) الواردة في قوله تعالى: ﴿فإنها لا تعمى الأبصار﴾ إذ يجوز أن يأتي ضمير الشأن والقصة مذكراً أو مؤنثاً، يقول الزمخشري: (ويجوز أن يكون ضميراً مبهماً تفسره الأبصار، فالأبصار مؤنثة؛ ولذا جاء الضمير مؤنثاً، وفي (تعمى) ضمير يرجع إليه) [٦٣] .

♦ ٨– ٣ ضمير الفصل والبنية الإحالية: وهذا النوع عبارة عن ضمير على صيغة المرفوع المنفصل يطابق ما قبله في التكلم والخطاب والغيبة، وفائدة الفصل والوصل عند الجمهور التأكيد، وعند السهيلي: الاختصاص، كأن تقول: كان زيد هو القائم، أفاد اختصاصه بالقيام دون غيره (٦٤) ، بالإضافة إلى أن هناك صلة وثيقة يعقدها ضمير الفصل بين الركنين، الواقع بينهما، والإحالة فيه تكون بالمتقدم، والعنصر الإشاري السابق هو الذي يفسر المبهم،لاعتماد المتأخر عليه في المعنى، وشرط هذا الضمير أن يقع منفصلاً مرفوع الموضع، ويكون هو الأول في المعنى، والارتباط بالاسم معنوي، قال سيبويه: «واعلم أنها تكون في إن وأخواتها فصلاً، وفي الابتداء ولكن ما بعدها مرفوع؛ لأنه مرفوع قبل أن يذكر الفصل» (٦٥) .

والمقابلة بين التوكيد بضمير الفصل والتوكيد اللفظي تدفع إلى الظن بأنهما متطابقان، وهذا غير صحيح، لأن المطابقة جزئية إذ إن ضمير الفصل يحقق نوعاً من التأكيد، بدليل أنهم يفرقون بين الفصل والتأكيد باللام التي تدخل على الفصل، ولا تدخل على التأكيد، وانتهى ابن يعيش إلى رفض إطلاق الوصف والتأكيد والاسمية عليه (٦٦) ، وفي قوله تعالى: ﴿ولا تحسبن الذي يبخلون بما أتاهم **الله** من فضله هو خيراً لهم﴾ [آل عمران آية ١٨٠]، يقول سيبويه في تفسير هذه الآية: « كأنه قال: ولا يحسبن الذين يبخلون البخل هو خيراً لهم، ولم يذكر البخل اجتزاءً لعلم المخاطب بأنه البخل لذكره (يبخلون) ، ومثال ذلك قول العرب من كذب كان شراً له، يريد: كان الكذب شراً له، إلا أنه استغنى بأن المخاطب قد علم أنه الكذب؛ لقوله: كذب» (٦٧) ، فالضمير يحيل إلى اسم سابق عليه مشتق من الفعل، فالإحالة هنا إلى متقدم، والمنفصل عنصر إحالي، وتفسيره عنصر إشاري متقدم، وهذا الاسم المشتق من الفعل بخل من يبخلون، ونجد آخرين يقولون هو مضمر، معناه ولا يحسبن الباخلون هو خيراً لهم فاكتفى بذكر يبخلون من البخل (٦٨) .

ومن بين أنواع الإحالات: الإحالة الترادفية، تتمثل في ورود وحدات معجمية أو نصية تتناسب وتنسجم دلاليا وتبنى على علاقة التداخل، بحيث يتاح استبدال إحداها بالأخرى في سياقات معينة دون اضطراب أو تغيير في دلالة السياق العامة، وتقوم فيها العناصر الإحالية المرادفة مقام العناصر المكررة في الربط،ومن أمثلة الإحالة الترادفية المركبة ما جاء في قصة (واحدة من هزائمي) حيث يصور السارد في رده على فتاته، التي نوى خطبتها خاصة عندما ابتزه والدها؛ لتنفيذ رغباته،ولكنه طمأنها بأنه ثابت على مواقفه، قال: « وإنني وإن خسرت معركة هنا أو هناك فهذا غير مهم،الأهم الإعداد لكسب الحرب

الكبرى،أخيرا رجونها ألا تحكم علي الآن،أن تنتظر حتى يحين موعد المعركة الفاصلة» (٦٩) .حيث أسهم العنصر الإحالي المركب (المعركة الفاصلة) في تحقيق الربط، بإحالته للعنصر الإشاري (الحرب الكبرى) ، مع تناسقهما كميا، فضلا عما يوحي به العنصر المركب (الفاصلة) من تصميم السارد على حسم موقفه.

فمن خلال البحث والدراسة يتبين أن موضوع الإحالة موضوع واسع، ولا يتوقف الأمر عند الضمائر، لأن الإحالة عنصر من عناصر تشكل في حد ذاتها موضوع الربط، والربط في النصوص أمر ضروري، فمن بين صوره الربط بالأدوات خاصة حروف التشريك (العطف) ، وهناك الربط العلي بالإضافة إلى الربط الاستدراكي.

وقد استخدم الباحث في العناصر اللغوية (العنصر الإشاري) ، وهذا لا نعني به الألفاظ الإشارية، أي: أسماء الإشارة، وإنما يقصد به جزء الإحالة التي تستخدم من خلال الربط فتحيل إلى عنصر آخر (الإشاري) ، ولذلك قد يكون العنصر الإشاري لفظاً معجمياً، وقد يكون من الألفاظ الإشارية، ففي هذه الحالة يسمى الربط الإشاري.

نتائج البحث:

تبين من خلال التعامل مع النصوص وتحليلها أن التحليل السطحي التقليدي لا يكفي خاصة في المجال اللغوي، وبالذات في النحو الحديث (نحو النص) ، وعندما نتحدث عن النحو القديم نعني بذلك نحو الجملة، والنحو الحديث (نحو النصوص) الذي يعد أوسع مجالاً من القديم ولا يتوقف عند الجملة ومكوناتها،وإنما يتناول النص من جانبين: العالم الداخلي ويقصد به المستوى اللغوي السطحي والعميق، بالإضافة على المستويات الأفقية والراسية، مما يعني أن النص بنية واحدة متماسكة منسجمة، وهذا النوع من الدراسات حديث العهد، خاصة في علم اللغة النصي أو علم لغة النص.والمستوى الثاني هو العالم الخارجي

وقد توصل الباحث من خلال المعالجات المطروحة في البحث إلى نتائج تمخضت عن الدراسة، **ومن أبرز هذه النتائج**:

١. لا يشترط في النص الذي يطرح للتحليل والمعالجات الطول أو القصر، وإنما الشرط الأساسي فيه هو الاكتمال والنضج الدلالي، بالإضافة إلى ظاهرة التلاحم والتماسك فيه، وكذلك العلاقات الوثيقة بين المستويات اللغوية السطحية والعميقة.

٢. إن نحو النص في علم اللغة النصي لا يتجاهل النحو التقليدي (نحو الجملة) ، وإنما يأخذ به ويعتمد عليه في التحليل، وبخاصة في المتواليات الجملية؛ لأنه لا يتوقف عند نحو

الجملة والأبنية التركيبية في جملة واحدة من جمل النص، وإنما يعالج النص من خلال ظاهرة التماسك، لأن النص وحدة وبنية نصية واحدة متماسكة.

٣. إن الآراء المتضاربة في تعريف النص عبارة عن آراء ومواقف، فلا يقصد بالتضارب الاختلاف، وإنما كل واحد من الباحثين نظر إلى النص من جانب معين، خاصة في المدارس اللسانية والنصية، فمنها: المدرسة الألمانية الحديثة، والمدرسة الفرنسية، ومنها: علماء النص العرب الذين تنبهوا إلى هذه الظاهرة حديثاً، وكل عالم أخذ بصياغة التعريف الذي يتناسب وموقفه مع مراعاة مبادئ المدرسة اللغوية النصية.

٤. إن علم نحو النص في علم اللغة النصي لا يعالج فقط النص على أساس أنه لغة سطحية، وإنما يركز الدرس اللغوي النصي على المحيط أو العالم الداخلي والعالم الخارجي، ويأخذ بالحسبان المرسل والمستقبل والرسالة، فهو علم يعالج النص من كافة الجوانب.

٥. يؤدي النص وظيفة من خلال الوسائل اللغوية المستخدمة، وما ينجم عن ذلك من وحدة دلالية كبرى؛ لذا لا يمكن الفصل بين الجانب السطحي والدلالي؛ نظراً لأن معالجة النصوص قائمة على أساس أن النص بنية واحدة ذات أبعاد رأسية وأفقية.

٦. ينبغي الرد على مواقف المستشرقين الذين وجهوا بعض الانتقادات إلى اللغة العربية وأهلها، وعدم التسليم بظاهر أقوالهم؛ لأن علماء العربية لم يقصروا في حقها، بل أشاروا إلى كل شاردة وواردة فيها.

٧. هناك وحدات دلالية صغرى مرتبطة بالعناصر اللغوية الإجبارية والاختيارية، وهناك وحدة دلالية نصية عامة ناجمة عن تماسك الوحدات الصغرى، مما يعني أن النص بنية واحدة متماسكة منسجمة.

٨. يعتمد التماسك النصي على أساسيات تسمى الشروط، وترافقها العناصر اللغوية والضمائم والأبنية والجمل، ليست على المستوى الجملي فحسب، وإنما على المستوى الرأسي بشكل عام.

٩. يعد الربط ظاهرة مهمة في النص، ومن ابرز صور الربط الإحالة، والإحالة تقع بين العناصر اللغوية في العالم الداخلي للنص، وقد تستخدم الإحالة لما هو خارج النص، وموضوعها واسع، غير أن الباحث عالجها بما يتناسب مع كونها ظاهرة من ظواهر التماسك.

ويرى الباحث أن هناك قضايا جديرة بالاهتمام في الدرس اللغوي الحديث ومنها:

١. التركيز على الدراسة النصية، والتعامل مع النص على أساس أنه وحدة وبنية واحدة في النحو النصي، وعدم الفصل بين النحو التقليدي والنحو الحديث.

٢. التوسع في الدراسات النصية بما يتناسب مع الدرس اللساني النصي الحديث.

٣. عدم الوقوف عند الصور التقليدية التي تعالج النصوص على شكل الجمل والأبنية والوحدات الصغرى.

٤. الإكثار من البحث في الدراسات النصية الحديثة (علم اللغة النصي) بالتركيز على نحو النصوص.

٥. نحو النص ظاهرة من ظواهر علم لغة النص بحاجة إلى بحث وتوسع وتعمق؛ لأنه امتداد لعلوم اللغة العربية.

٦. يجب التفريق بين لسانيات الخطاب ونحو النص في علم اللغة النصي.

الهوامش:

١. برينكر Brinker ، ص١٩، علم لغة النص – الدرس اللغوي الحديث ط ١٩٧٣.

Brinker , k.: Zum Textbegriff in der heutigen Linguistik. In: Sitta/ Brinker 1973,5. 9- 41.

٢. هارتمان، Hartmann،

Hartmann: Texte als linguistisches Objekt (1973) . In: W.D. Stempel (Hrsg.) Beitrage zur Textlinguistik. Munchen, S. 9- 29..

٣. برينكر، ص٢٩، مرجع سابق .

٤. الخليل بن أحمد القراهيدي، العين ٧/ ٨١– ٨٢.

٥. درسلر، ص٩، دراسات في لغة النص، ١٩٧٠.

٦. سعيد بحيري،العلاقة بين البنية والدلالة، ط١ /٢٠٠٥م، ص ٨٣،مكتبة الآداب، القاهرة،

٧. برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة وعلم اللغة النصي ط ١٩٨٧، ترجمة د.محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع .

٨. سوينسكي، دراسات في علم النص ص ٢٧، ط١/١٩٨٣م.

٩. د. شكري محمد عبادة، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١١٦،ط ١٩٨٥م، دراسات أسلوبية، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية

١٠. د.صلاح فضل، علاقة الخطاب وعلم النص، ط ١٩٩٢م،ص٣٣،عالم المعرفة،الكويت.

١١. برينكر، مرجع سابق، ص ٤٢.

١٢. بارت ط ١٩٧٦، ص٥٢

Beisbart, O./E Dobing – Julch/H.w.Eroms/G. KOB (1976) : Textlinguistik und ihre Didaktik. Donauwurth

١٣. كلاوس برينكر ص ٢٢، ٢٣ التحليل اللغوي للنص،ط ٢٠٠٤م، ترجمة د. سعيد بحيري ط١، مؤسسة المختار.

١٤. د. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢٠٠٥م، ص ١٨– ١٩ ط١، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي /القاهرة.

١٥. درسلر ١٩٧٠، ص ٦٤

Dressler, W. (1970) : Modelle und Methoden der Textsyntax. In: Folia Linguistica 4, S. 64- 71

١٦. هايمز ١٩٧١ ص ٤٨، ترجمة د. محمد العبد، الكفاية الاتصالية.

١٧. فان دايك ص ٩٠ / ١٩٨٠.

Van Dijk, T.,A., Studies in the Pragmatics of Discours, The Hague- Paris (1980) .

١٨. د. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ص ٥٠– ٥١ مرجع سابق .

١٩. د.سعيد بحيري، التحليل اللغوي للنص، ص ٢٩.

٢٠. Grueza, S. (1995) : Zum Gegenstand der Textlinguistik. In: Zeitschrift fur Germanistik.Neue Folge V/1, S.

٢١. كلاوس برينكر التحليل اللغوي للنص، ص ١٢٨، ط١/ ٢٠٠٥،مؤسسة المختار للنشر.

٢٢. أحمد مؤمن، اللسانيات، النشأة والتطور ص ٢٠٨.

٢٣. مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، ص ٨٦.

٢٤. Sowinski , opicit. GS. 56.

٢٥. د.محمد العبد،اللغة والإبداع الأولي ص٣٧،ط٢ /٢٠٠٧م، مكتبة دار المعرفة، مصر.

٢٦. د.كريم زكي حسام الدين، اللسانيات الحديثة، ص ٢٠١– ٢٠٢، ط٣/ ٢٠٠١، مكتبة النهضة المصرية.

٢٧. المبرد، المقتضب، ج١ / ص ١٤٦، تحقيق محمد عبد الخالق .

٢٨. ابن السراج، الأصول في النحو، ط ١٩٧٣، ١/ ٦٤، تحقيق عبد الحسين الفتلي، النجف.

٢٩. ابن جني، الخصائص، ط ١٩٥٦م ، أبو الفتح عثمان بن جني، ١/ ١٧، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب .

٣٠. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ١٩٧٥ م، ص ٢٧٥، ٢٧٦، الأنجلو المصرية.

٣١. ابن هشام، مغني اللبيب،ط ٣١١ هـ، ٢/ ٣٧٤، د. فاروق مهنى، التركيب النحوي.

٣٢. Henri Fleisch: Traite de philology arab , p 24 .

٣٣. سيبويه ١/٢٣، الكتاب، ط١، تحقيق عبد السلام هارون، ج١ ١٩٧٧، ج٢ ١٩٦٨، ج٣ ١٩٧٣.

٣٤. د. مهدي المخزومي في النحو العربي نقد وتوجيه، ط بيروت ١٩٦٤، ص ٣٣،

٣٥. د. مهدي المخزومي، مرجع سابق .

٣٦. Sowinski , Opcit.SS. 86- 89 .

٣٧. Van Dijk,T. , A.,Studies in the Pragmatics of Discours ,the Hague–Paris 1980,p13

٣٨. سوينسكي ص ٣٥٠ مرجع سابق.

٣٩. برينكر ١٩٧٣ ص١٤، مرجع سابق.

٤٠. هشام يوسف أبو غوش، شهداء وأصنام، ط١٩٩٩، ص١٦،اتحاد الكتاب الفلسطيني القدس.

٤١. أمين دراوشة، الوادي أيضاً، ط٢٠٠١م، ص٩١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس،

٤٢. تيسير محيسن، زهرات برية، ط ١٩٩٣م، ص٦٠، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس

٤٣. إلهام أبو غزالة، نساء من صمت، ط ١٩٩٧م ، ص٦٤، (مجموعة قصصية) ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس.

٤٤. Steinets ,R. (1969) : Adverbial- Syntax. Berlin ,p 145.

٤٥. درسلر مرجع سابق، ص٢٠– ٤٢، ١٩٧٣.

٤٦. رضي الدين الأسترابادي، شرح كافية بن الحاجب ٦/٣، ط ١٩٩٨م، تحقيق إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت.

٤٧. محمد نصار في صحبة الشيطان، ط١٩٩٧،ص٤٤، اتحاد الكتاب الفلسطينيين – القدس،

٤٨. عمر حمش، عودة كنعان ص ٦٩– ٧٠،ط ١٩٩٦م اتحاد الكتاب الفلسطيني–القدس.

٤٩. طلال أبو شاويش، بقايا ليست للبيع،٢٠٠٠ م، ص ٧١– ٧٣، مطبعة الغصين، غزة.

٥٠. ع ح: عنصر إحالي، ع ش: عنصر إشاري .

٥١. عودة كنعان مرجع سابق ص ٦٣.

٥٢. د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط٤ ٢٠٠٤م، ص ١١٧، مكتبة الأنجلو المصرية.
٥٣. الأزهر الزناد، نسيج النص ١٩٩٣م،ص ٤٢– ٤٣ المركز الثقافي العربي، بيروت.
٥٤. N.Chomsky: Some Conepts and Consequences of the Theory of Go-ernmet and Binding 1982.
٥٥. ج: جملة، م ش ر: مجموعة إشارة رئيسة، ج ن: جملة نصية .
٥٦. W.Kallmeyer und Ander: Lekruekolleg Zur ,Textliuguistik BandI Einfuenrung.S.178
٥٧. الأزهر الزناد، نسيج النص، ص ١١٨ مرجع سابق.
٥٨. الأزهر الزناد، نسيج النص،ص ١١٩ مرجع سابق.
٥٩. سيبويه، الكتاب ٧٩/٢ مرجع سابق
٦٠. ابن يعيش،شرح المفصل، ٨٦/٥، عالم الكتب بيروت، ومكتبة المتنبي،القاهرة.د.ت.
٦١. ج: جزء أساسي.
٦٢. ابن الخشاب، المرتجل، ١٩٧٢م، ١٤٠– ١٤١، تحقيق علي حيدر، دمشق.
٦٣. محمد عبد الخالق عضيمة، دراسات لأسلوب القرآن الكريم ١٤٩/٨.
٦٤. أبو حيان، ارتشاف الضرب من لسان العرب ٤٩٥/١، ط١، ١٩٨٤م، تحقيق د. مصطفى أحمد النماس.
٦٥. سيبويه، الكتاب، ٣٩٥/١ مرجع سابق .
٦٦. ابن يعيش، شرح المفصل ١١٠/٣ مرجع سابق .
٦٧. سيبويه الكتاب ٣٩٥/١.
٦٨. شرح المفصل ١١٢/٣ مرجع سابق .
٦٩. هشام يوسف أبوغوش، شهداء وأصنام،ط ١٩٩٩م، ص ٢٠، اتحاد الكتاب الفلسطينيين،القس.

المصادر والمراجع:

أولاً ـ المراجع العربية:

١. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص،ج١،تحقيق محمد علي النجار،١٩٥٦م،دار الكتب.
٢. أبو شاويش طلال، بقايا ليست للبيع، ٢٠٠٠ م، مطبعة الغصين، غزة،.
٣. أبو غزالة إلهام، نساء من صمت، ط ١٩٩٧م ، (مجموعة قصصية) ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس.
٤. أبو غوش هشام يوسف، شهداء وأصنام، ط ١٩٩٩، اتحاد الكتاب الفلسطيني القدس.
٥. الأستراباذي رضي الدين، شرح كافية بن الحاجب، تحقيق إميل يعقوب، ط ١٩٩٨م، دار الكتب العلمية، بيروت.
٦. الأسدي، موفق الدين ابن يعيش،شرح المفصل،عالم الكتب بيروت،ومكتبة المتنبي، القاهرة. د. ت.
٧. الأندلسي أبو حيان أثير الدين،،ارتشاف الضرب من لسان العرب،تحقيق د.مصطفى أحمد النماس، ط١/ ١٩٨٤م.
٨. الأنصاري ابن هشام،جمال الدين بن هشام، مغني اللبيب،ج٢، د. فاروق مهنى، ط٣١١ هـ، التركيب النحوي.
٩. أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ، ط٢٠٠٤م، مكتبة الأنجلو المصرية.
١٠. أنيس إبراهيم، من أسرار اللغة،ط ١٩٧٥ م، الأنجلو المصرية،.
١١. بحيري سعيد، العلاقة بين البنية والدلالة، ط١ /٢٠٠٥م، مكتبة الآداب، القاهرة.
١٢. برينكر، ترجمة د.سعيد بحيري، التحليل اللغوي للنص، ط١/٢٠٠٥، مدخل إلى المفاهيم الأساسية، القاهرة.
١٣. برينكر كلاوس،التحليل اللغوي للنص،ترجمة د. سعيد بحيري،ط١/٢٠٠٤م،مؤسسة المختار.
١٤. البغدادي،ابن الخشاب،عبد الله بن أحمد، المرتجل، تحقيق علي حيدر،١٩٧٢م،دمشق.
١٥. حركات مصطفى، اللسانيات العامة وقضايا العربية،ط١٩٩٨، المكتبة العصرية، لبنان.

١٦. حسام الدين كريم زكي، اللسانيات الحديثة، ط٣/ ٢٠٠١، مكتبة النهضة المصرية.

١٧. دراوشة أمين، الوادي أيضاً، ط٢٠٠١م ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس.

١٨. الزناد الأزهر، نسيج النص، ١٩٩٣م ،المركز الثقافي العربي، بيروت.

١٩. سهل محمد بن ابن السراج،،الأصول في النحو،ج١،تحقيق عبد الحسين الفتلي،١٩٧٣، النجف.

٢٠. سوينسكي، دراسات في علم النص ، ط١/ ١٩٨٣م.

٢١. سيبويه ج١، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون ط١،ج١ ١٩٧٧ ج٣ ١٩٧٣.

٢٢. شبلنر برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة وعلم اللغة النصي، ترجمة د.محمود جاد الرب،ط ١٩٨٧م،الدار الفنية للنشر والتوزيع .

٢٣. عبادة شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي ، دراسات أسلوبية، ط١٩٨٥م، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية.

٢٤. العبد محمد، اللغة والإبداع الأولي ، ط٢ /٢٠٠٧م، مكتبة دار المعرفة، مصر

٢٥. العبد محمد، النص والخطاب والاتصال، ط١/ ٢٠٠٥م ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي /القاهرة.

٢٦. عضيمة محمد عبد الخالق،دراسات في أسلوب القرآن الكريم،ط١/ ٢٠٠٤م،دار الحديث القاهرة.

٢٧. الفراهيدي الخليل بن أحمد، العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي،ط٢٠٠٣م،دار الكتب العلمية.

٢٨. فضل صلاح، علاقة الخطاب وعلم النص،١٩٩٢ م، عالم المعرفة، الكويت.

٢٩. مؤمن أحمد، اللسانيات، النشأة والتطور، ط ٢٠٠٧، ديوان المنشورات الجامعية.

٣٠. المبرد محمد بن يزيد، المقتضب، ج١، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة،ط ١٩٦٣م المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

٣١. محيسن تيسير، زهرات برية، ط ١٩٩٣م ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس.

٣٢. المخزومي مهدي في النحو العربي نقد وتوجيه،ط ١٩٦٤، بيروت

٣٣. نصار محمد،في صحبة الشيطان، ط١٩٩٧، اتحاد الكتاب الفلسطينيين – القدس.

٣٤. هايمز ١٩٧١، ترجمة د. محمد العبد،الكفاية الاتصالية، ط١ /١٩٨٨م، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

ثانياً ـ المراجع الأجنبية:

1. *Beisbart, O./E Dobing – Julch/H.w.Eroms/G. KOB (1976) .*
2. *Beitrage zur Textlinguistik. Munchen, S.. (1973) .*
3. *Brinker , k.: Zum Textbegriff in der heutigen Linguistik, 1973. In: Sitta/ Brinker.*
4. *Dressler, W. (1970) : Modelle und Methoden der Textsyntax. In: Folia Linguistica 4, S..*
5. *enri Fleisch: Traite de philology arab*
6. *Grueza, S. (1995) : Zum Gegenstand der Textlinguistik. In:*
7. *N.Chomsky: Some Conepts and Consequences of the Theory of Governmet and Binding 1982.*
8. *Steinets ,R. (1969) : Adverbial- Syntax. Berlin*
9. *Textlinguistik und ihre Didaktik. Donauwurth.*
10. *Van Dijk, T.,A., Studies in the Pragmatics of Discours, (1980) , The Hague- Paris.*
11. *Van Dijk,T. , A.,Studies in the Pragmatics of Discours ,the Hague–Paris 1980.*
12. *W.Kallmeyer und Ander: Lekruekolleg Zur ,Textliuguistik Bandl Einfuenrung.S.1978*
13. *Zeitschrift fur. Germanistik.Neue Folge V/1, S.. Hartmann: Texte als linguistisches Objekt. In: W.D. Stempel (Hrsg) .*

تفسير المعنى بالصورة في المعجم الوسيط وموازنته بالتفسير بالوصف في المعاجم القديمة "أدوات الحرب مثالا"

د. مشهور اسبيتان*

* أستاذ مساعد/ كلية فلسطين التقنية/ رام الله.

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة نوعين من أنواع تفسير معنى الكلمة في المعجم وهما: التفسير بالوصف، حيث وظفته المعاجم القديمة كثيراً، والتفسير بالصورة التي وظفتها المعاجم الحديثة ولاسيما المعجم الوسيط، وتطبيق ذلك على أدوات الحرب التي حظيت باهتمام كبير عند العرب في العصور القديمة، فخلدوها في شعرهم ومعاجمهم، وبقي الاهتمام بها قائماً في العصر الحديث، فقد تسابقت الدول والشركات على تطويرها وتصنيعها وبيعها، والاعتماد عليها في قياس قوتها.

أما حدود هذا البحث فهي معاني أدوات الحرب في المعاجم القديمة والمعجم الوسيط.

وسار البحث وفق المنهج الوصفي التطبيقي في دراسة معاني أدوات الحرب وتفسيرها بالوصف في المعاجم القديمة، وموازنة ذلك بالتفسير بالصورة في المعجم الوسيط.

وبني البحث من مبحثين: الأول: دور الصورة في التواصل وتفسير المعنى. واشتمل على تعريف الصورة لغة واصطلاحاً، والصورة من منظور ديني، وأهمية الصورة في التواصل وتفسير المعنى، والتفسير بالوصف.

الثاني: دراسة تطبيقية. واشتمل على موازنة تفسير معاني أدوات الحرب بالصورة في المعجم الوسيط، وتفسيرها بالوصف في المعاجم القديمة.

وانتهى البحث إلى مجموعة من النتائج كان أهمها: تفوق الوصف على الصورة في تفسير بعض المفردات، وتفوقت الصورة على الوصف في بعضها الآخر ولا سيما الأدوات التي لم تعد مستعملة في هذه الأيام ،فلم يعد الناس يعرفون شكلها. وجاءت الصورة داعمة للوصف في تفسير بعض المفردات.

Abstract:

This research aims to study two types of interpreting the meaning of the word in the dictionary. These are: interpreting by description which has often been used by old dictionaries and interpreting by image which has been used in modern dictionaries such as Almu'jam Alwaseet. This will be applied to the vocabulary related to war tools which the Arabs in old times paid great attention to and so they immortalized the words in their poetry and dictionaries until modern times. This countries and companies competed in developing, manufacturing and selling these weapons and even depending on them to assure their strength.

The timitations of the study are the Vocabulary items of the war tools in old dictionaries and in «Almu'jam Alwaseet« . The researcher used the applied descriptive method in studying these vocabulary items and interpreting them by description in old dictionaries and comparing this to interpreting them by image in «Almu`jam Alwaseet«.

***This research has two parts,** The first is the role of the image in communicating and interpreting the meaning. This included the definition of the image linguistically and idiomatically and from a religious perspective.*

The second part is an empirical study which included balancing the interpretation of meanings of war tools by images in Alwaseet with the interpretation by description in old dictionaries. The research concluded some finding.

***The most important of these** is that the description was used more in the interpretation of some vocabulary items and the image was used more in others especially for those items which were used in the past but are no longer in use. People have forgotten these tools so the image come supporting description in interpreting these words.*

مقدمة:

الحمد لله الواحد الأحد الذي رفع السماء بلا عمد، ولا يدانيه في علمه أحد، والصلاة والسلام على خاتم النبيين وسيد الخلق أجمعين، ومن والاه إلى يوم الدين.

يعد المعجم ظاهرة لغوية قديمة حديثة، بما يحفظه من مفردات اللغة العربية على امتداد عصورها، وهو من أسس التواصل الإنساني والثقافي والحضاري والأدبي بين أفراد الأمة، ويكاد يكون سجلاً حافظاً لآلاف الكلمات التي ما عادت تدرج على ألسنة الناطقين بالعربية في هذه الأيام بسبب تقدم الحياة الصناعي والتكنولوجي.

وبناء عليه سيدور هذا البحث حول دراسة « تفسير المعنى بالصورة في المعجم الوسيط وموازنته بالتفسير بالوصف في المعاجم القديمة أدوات الحرب مثالاً « وآثرت دراسة هذا الموضوع لما للصورة من دور صامت في وصف ذات الشيء المادي المراد تفسيره وتوضيحه، فهي أحد المنجزات التي أضافها مجمع اللغة العربية في المعجم الوسيط لتوضيح المعنى، كما أن أدوات الحرب حظيت باهتمام كبير في شعر العرب ومعاجمهم، أما في العصر الحديث فقد اختفى قسم كبير منها، وظهرت أنواع جديدة بمسميات جديدة واستعمالات مختلفة.

وقد سار هذا البحث وفق المنهج الوصفي في دراسة الكلمة وتتبع معناها وموازنة تفسيره بالوصف في المعاجم القديمة، وتفسيره بالصورة في المعجم الوسيط، مطبقاً ذلك على أدوات الحرب القديمة والحديثة.

وانتظم هذا البحث في مبحثين:

- الأول: دور الصورة في التواصل وتفسير المعنى. واشتمل على تعريف الصورة لغة واصطلاحاً، والصورة من منظور ديني، وأهمية الصورة في التواصل، وأهمية الصورة في تفسير المعنى، والتفسير بالوصف.

- الثاني: دراسة تطبيقية. واشتمل على موازنة تفسير معاني أدوات الحرب بالصورة في المعجم الوسيط والوصف في المعاجم القديمة، وحُصرت هذه الأدوات في ثلاث وعشرين أداة.

وشايع هذه الدراسة مجموعة من المصادر والمراجع منها: علم اللغة وصناعة المعجم لعلي القاسمي، ولسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروز آبادي، والمخصص لابن سيده، وتهذيب اللغة للأزهري، والصحاح للجوهري، وتاج العروس للزبيدي، والمعجم الوسيط لإبراهيم مصطفى وزملائه.

المبحث الأول:

دور الصورة في التواصل وتفسير المعنى:

الصور لغة: من أسماء الله تعالى المُصوِّر، وهو الذي صور جميع الموجودات، وركبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها، وقال تعالى: ﴿في أيِّ صورةٍ ما شاءَ ركَّبك﴾ [الانفطار٨] والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وصفته. (١) وصَوَرَهُ: جعل له صورة مجسمة، والشيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التصوير، وتَصَوَّر: تكونت له صور وشكل. (٢)

والصورة اصطلاحاً هي العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء ... بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية. (٣) وهي وسيلة تواصليّة فعالة متعددة الوظائف، وعنصر من عناصر التمثيل الثقافي وبخاصة فيما تقتضية الثقافة البصرية في زماننا. (٤)

والصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتكوين، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تظهر فيها وإليها، إذ تمنح إمكانية الحديث عنها، وتقدم تأويلات متعددة ومختلفة حولها. (٥)

الصورة من منظور ديني:

ربما يكون الحديث عن التصوير عند العرب شائكاً غير واضح المعالم؛ لأن تدوينهم لكتب السيرة والأدب والمعاجم خلا من الصور التي تعود للعصرين الجاهلي والإسلامي، إلا أن بعض النصوص أشارت إلى معرفة العرب بهذا الفن، فقد ذكر الأزرقي أن قريش أعادت بناء الكعبة ومعهم (باقوم) النجار القبطي، وأنهم زوقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائمها، وجعلوا فيها صور الأنبياء والشجر والملائكة ... (٦)

وقد محيت بعض هذه الصور بفعل الزمن، وبعضها بأمر من الرسول عليه السلام فعن جابر أن النبي عليه السلام أمر عمر بن الخطاب زمن الفتح وهو بالبطحاء أن يأتي الكعبة فيمحو كل صورة فيها، فلم يدخلها حتى محيت كل صور فيها. (٧) وبالرغم من ذلك نجد بعض العرب عرف فن التصوير على الثياب والستور والخيام، وصوروا عليها الطير والحيوان، وعرفوا النقش على السلاح والنقود وخاصة في العصر الأموي وما بعده. (٨)

وكان للإسلام موقف واضح في القرآن والسنة من التصوير والنحت والرسم والتصنيع والتمثيل، وتناولت بعض الآيات النحت وتصوير الإنسان فقد قال تعالى: ﴿قال أتعبدون

ما تنحتون والله خلقكم وما تعملون﴾ [الصافات٩٤ ٩٥] فقد تناولت الآية نحت الحجارة وغيرها لعمل الأصنام التي يظهر فيها التصوير بمعنى التجسيم لقيام جسم محدد بجهات، ومعنى العمل الوارد في الآية هو التصوير؛ لأن الاستفهام في الآية استفهام توبيخ وإنكار عليهم. كيف يعبدون صورا صوروها بأيديهم وشكلوها على ما يريدون من الأشكال. وقوله: «وما تعملون« العمل هنا: هو التصوير والتشكيل. (٩) وقال الشوكاني: معنى العمل هنا التصوير والنحت ونحوها. (١٠) وقال تعالى: ﴿في أي صورة ما شاء ركبك﴾ [الانفطار٨] أي وضعك في صورة اقتضتها مشيئته من حسن وطول وذكورة، وشبه ببعض الأقارب.(١١) .

أما في السنة فإن الأحاديث التي تناولت التصوير والصور تجاوزت المائة حديث، وقد ورد التصوير فيها لمعان كثيرة منها: التمثيل، والتنقيش، والتزويق والرسم، والتشكيل، والتشبيه، والتخييل، والتخليق، والتصنيع.

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم ـ: «إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون» (١٢) .

وشرح القسطلاني الحديث بقوله: «الذين يصورون أشكال الحيوانات التي تعبد من دون الله فيحاكونها بتخطيط أو تشكيل عالمين بالحرمة، قاصدين ذلك؛ لأنهم يكفرون به فلا يبعد دخولهم مدخل آل فرعون» (١٣) .

والتصوير بمعنى التخليق يكون في الأشياء ذوات الأرواح، ويظهر ذلك من الأرواح التي ذكرت عذاب المصورين يوم القيامة، وأن الله تعالى سيطلب منهم أن يحيوا ما صوروه في الدنيا. عن عائشة أنها اشترت نمرقة فيها تصاوير، فقام النبي عليه السلام بالباب فلم يدخل، فقلت: أتوب إلى الله ما أذنبت، قال: ما هذه النمرقة؟ قلت: لتجلس عليها وتتوسدها، قال: إن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم: أحيوا ما خلقتم، وإن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصورة. (١٤)

وقد اختلفت آراء الفقهاء في قضية التصوير، وكان من أشهرهم النووي الذي حرم تصوير كل ما فيه روح من إنسان أو حيوان مجسماً (له ظل) أو غير مجسم، ممتهناً أو غير ممتهن، ولكنه أجاز استعمال ما يمتهن، وإن كان تصويرها حراما كالمصور في البُسط والوسائد. ويستثنى من المجسم المحرم لعب الأطفال من الدمى والعرائس والكلاب والقرود ونحوها، مما يتلهى به الأطفال؛ لأن مثله لا يظهر فيه قصد التعظيم، والأطفال يعبثون بها(١٥) .

وأجاز الشافعية تصوير الشجر وما لا روح فيه، ودليل ذلك عن سعد بن أبي الحسن قال: كنت عند ابن عباس إذ أتاه رجل فقال: يا أبا عباس إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي وإني أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: لا أحدثك إلا ما سمعت من رسول **الله** عليه السلام، سمعته يقول: «من صور صورة فإن **الله** معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبدا « فربا الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه فقال: ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر كلّ شيء ليس فيه روح» (١٦) .

الصور الفوتغرافية:

هذا النوع من الصور لم يكن معروفاً في زمن الرسول عليه السلام ولا زمن الفقهاء القدماء لأنه اكتشف في العصر الحديث، **وقد كان للعلماء المعاصرين فيه رأيان**:

♦ الأول: التحريم. وحجة أصحابه أن هذا التصوير لا يخرج عن كونه نوعاً من أنواع التصوير، وقد وردت الأحاديث في ذلك، وهي تفيد التعميم في كل أنواع التصوير. كما أن الوثنية دخلت إلى الأمم السابقة عن طريق الصور. (١٧)

♦ الثاني: الإباحة. ورأى أصحاب هذا الرأي أن العلة التي نصت عليها بعض الأحاديث في عذاب المصورين، وهي أنهم يضاهون خلق **الله** لا تتحقق في الصورة الفوتوغرافية؛ لأن أخذ الصورة بالفوتوغرافيا عبارة عن حبس الظل بالوسائط المعلومة لأرباب هذه الصناعة، وهو ليس من التصوير المنهي عنه؛ لأنه لا يتحقق فيه مضاهاة للخالق، فالذي يُنقل ظل الصورة بوساطة الآلة. وإنما تبرز حرمة التصوير بالآلة في مخالفة أحكام الشرع كتصوير النساء عاريات، وإثارة الفتن والشهوات. (١٨)

وبناء عليه فإن الصور الفوتوغرافية أو الشمسية مباحة؛ لأنها تشبه الصورة في المرآة أو في الماء بخلاف الصورة اليدوية (الرسم باليد) . وخاصة أن البشرية اليوم بحاجة إلى مثل هذا التصوير في مجالات التقدم العلمية كالتشخيص الطبي ورصد حركة الحيوانات والجيولوجيا وعلم الفلك ... (١٩)

وبالتالي فإن فكرة دخول الصورة الفوتوغرافية في المعاجم الحديثة، وخاصة المعجم الوسيط أفادت في إثراء السياق وتوضيح المعنى والشكل لكثير من الأدوات والمخترعات التكنولوجية التي ظهرت في العصر الحديث.

أهمية الصورة في التواصل:

تحتل الصورة بمختلف أنواعها حيزاً واسعاً في ثقافة الخطاب، وربما تتفوق الصورة على ثقافة الكلمة في كثير من مقتضيات الخطاب السياسي والاجتماعي والإعلامي، ولعل

المثيرات البصرية والإيحاءات الدلالية المتوافرة في خطاب الصورة أكثر تأثيرا وإثارة من المثيرات الدلالية التي تحتاج إلى إعمال فكر؛ لذا تجتذب الصورة قطاعا واسعا من المتلقين على اختلاف انتماءاتهم الفكرية والطبقية. ولا يخفى أن صورة واحدة تستطيع أن تختزل مجموعة من الأحداث يحتاج التعبير عنها إلى مقالات مطولة أو كتاب، ومن خصائص التواصل بالصورة قدرتها على إضاءة فكرة بزمن قياسي، إذ إن النظرة الواحدة للصورة يتولد عنها دلالات وإيحاءات ورموز متعددة ومعان نفسية، قد لا يستطيع التواصل بالخطاب المقروء أو المسموع أن يوصلها لنا. (٢٠)

حملت الصورة المرئية على عاتقها مهمة كسر الحواجز الثقافية ابتداء، وتمثيل المسكوت عنه في أبجديات العالم الإنساني، إنه عصر الصورة بلا منازع، عصر يحيل السواد ضياءً، ويمنح التفتيت عمرانا، إنها سلطة تواصلية يعكف على صياغة مشهدها لفيف من خبراء التواصل والتقنية معا؛ ليتم تقديم مشاهد إبلاغية إرسالية تحفظ الوجود وتغيره حسب ما تراه مناسبا في عصر غدت الغاية فيه مرئية، والصيغ التعبيرية مرئية، والنسق الثقافي مرهون بعملية إنتاج مرئي، وبذلك عُدت الصورة نشاطا إنسانيا وجوديا. وينظر اليوم إلى الصورة على أنها مملكة ثقافية تحمل في طياتها منظومة إرساليات موجهة بقصد وتحين، إذ لا براءة في صناعة الصورة، ولا فنية خالصة في صياغتها، وقد استثمرت هذه القضية في تقديم ثقافات الشعوب، وطرائق تفكيرها، وبيان نظم عيشها وشرح أبعاد معتقداتها، ونشر لغاتها وتفسير تبنيها لقضية معينة ورفضها لأخرى، فضلا عن الجانب الإشهاري لهذا البلد أو ذاك، وعليه فقد حاولت كثير من الدول استغلال هذه القضية وتوجيهها بما يتناسب مع القضايا الوطنية والقومية. (٢١) ويجمع ذلك كله ويميزه الخطاب الإرسالي الذي بات مهيمنا اليوم على ثقافة الفرد وتحصيله الفكري وتصوراته حول حدث ما، أو موقفه من فكرة معينة، حتى بات الفرد منقاداً في بعض الأحيان إلى إغواءات الصور المرئية وألاعيبها الفنية التي تبرز الوهم خيالا والخيال حقيقة. (٢٢)

وتأتي أهمية الصورة في الإسهام في تشكيل ثقافة الإنسان الحديث من حيث قدرتها مع النسق اللساني على التواصل مع كافة الشرائح والطبقات الاجتماعية، وقدرتها أيضا على عبور الحدود القومية والثقافية. والصورة كما يقول المثل الصيني: تساوي ألف كلمة، وهذا مكنها من أن تصبح نصاً مفتوحاً وثرياً يسمح بقراءات متعددة تعدد متلقيها بحسب مستوى إدراكهم ورؤيتهم للعالم وثقافتهم. (٢٣)

وتؤكد العديد من المبادئ التي نجدها في أدبيات علم الاتصال على الدور الاتصالي الذي تقوم به الصورة الصحفية بوصفها رسالة اتصالية ذات رموز خاصة، تستهدف

الوظائف نفسها والأهداف التي تستهدفها الرسالة الاتصالية اللفظية، وذلك بما يقدم تكوين الصورة من أفكار ومعان، تستهدف الصحف إيصالها إلى القارئ، حيث إن نشر الصورة الصحفية أصبح يمثل البعد المرئي في الاتصال، وبصفة خاصة الاتصال الصحفي، بل إنها تعبر عن الأخبار والأحداث، بل إنها من أكبر أدوات الإرشاد والتوجيه، فهي توضح النص وتدعمه بتقديم البرهان الذي يغني النص بعناصر إضافية إعلامية وتعبيرية. [٢٤]

أهمية الصورة في تفسير المعنى:

يعد جون أموس كومنيس أول من أكد أهمية استعمال الشواهد الصورية في تعليم اللغة، ويضم معجمه الثنائي (اللغة العالم مصورا) الذي ظهر سنة ١٦٥٧م رسوماً لكثير من الأشياء مع بعض الجمل القصيرة تلحق بكل رسم في محاولة تعريف مفردات اللغة اللاتينية وتعابيرها الاصطلاحية. وكانت الغاية الرئيسة من استخدام الرسوم هي إثارة ولع التلاميذ الذين يسرون عادة لرؤيتها؛ مما يؤدي إلى إقبالهم على تعلم اللغة المقصودة. [٢٥]

ودعت المعاجم الأوروبية الحديثة إلى اعتماد الصور الثابتة في تفسير وشرح دلالات الألفاظ، ونجد في هذه اللغات ما يجعل الصورة أساسا ترسم في دقة بالغة، ويعطى كل جزء فيها رقما، وتذكر ألفاظ اللغة بعد ذلك وكأنها هوامش على الصورة، ويوضع كل لفظ مقابل جزء الصورة الذي يناسبه. [٢٦]

وتهدف الصورة إلى تفسير المقابل اللفظي وتعزيزه، وتزويد القارئ بأمثلة بصرية يمكن تعميمها من أجل توضح مفهوم معين، وذلك عندما تستخدم رسوم متصلة بعضها ببعض، وتستخدم الصورة في المعاجم عادة لتمثيل الأسماء وخاصة المادية منها، ويظهر ذلك عندما يتطلب المقابل اللفظي عددا كبيرا من المفردات. وفي هذه الحالة نأتي بتعريف أو مقابل تفسيري موجز ونعضده بشاهد صوري يمكن القارئ من إدراك أكمل للمفهوم المطلوب تعريفه. [٢٧] كما أن الصورة وسيلة إيضاحية يستعاض بها عن الكلام لتعريف الأهداف وتوضيحها، بل إنها من أيسر السبل المؤدية إلى المعرفة وأساسها، فهي التي توضح النص وتدعمه بتقديم البرهان الذي يغني النص بعناصر إضافية توضيحية وتعبيرية، ولذا فإن تأثيرها قد يكون أعمق بكثير من مجموعة من السطور.

والوظيفة الرئيسة للصورة في التفسير المعجمي وظيفية الغاية تسد نقصا في المعنى، وتزيد من وضوح دلالة الكلمة وتزداد أهميتها في توضيح فصائل النبات وأجناس الحيوان، وأشكال الصخور، وطبقات الأرض والأجهزة التكنولوجية والكهربائية. وهذه أمور حسية يسهل تصويرها، أما الأمور الذهنية والمعنوية فيفهمها القارئون حسب الصورة الذهنية عندهم ، فهم يعرفون ما هو الحب، والدين، والخير والشر... [٢٨]

وتجدر الإشارة إلى أن بعض المعاجم العربية المعاصرة وظفت الصورة في توضيح بعض المصطلحات بقصد إزالة اللبس، أو مساعدة المتلقي على فهم ما يصعب عليه، ونجد ذلك في المعجم الوسيط. (٢٩)

التفسير بالوصف:

يعد تفسير الكلمة في المعجم العربي الأساس الذي قامت عليه جميع المعاجم مهما اختلفت أسس ترتيبها، وقد اعتمدت المعاجم طرقاً عدة في تفسير المعنى ومنها: التفسير بالمغايرة مثل: ضد وخلاف ونقيض. والتفسير بالكلمة الواحدة مثل: الشُّكْدُ: العطاء (٣٠) والتفسير بأكثر من كلمة، والتفسير بالمجاز وتفسير الكلمة بلغة أخرى (إذا كانت دخيلة) والتفسير بالسياق اللغوي، والتفسير بالسياق السببي، والتفسير بالسياق الاجتماعي، والتفسير بالصورة. (٣١)

معظم المعاجم تحتوي على معلومات وصفية بنسب متفاوتة، وذلك حسب الأغراض التي يصلح لها الوصف، ويهدف كل معجم إلى تقديم وصف موضوعي لمفردات اللغة في حالتها الراهنة. ويرتب معانيه طبقا لشيوعها أو طبقا لأي معيار وصفي آخر. (٣٢)

ولم يخل المعجم العربي قديمه وحديثه في شرحه لمعاني المفردات من وصف تقريبي تصويري لذات الأشياء المجسمة أو المحسوسة. والقصد من ذلك مساعدة القارئ على تصور معنى الكلمة وشكلها بدقة، وإن كان هذا الأسلوب في كثير من الأحيان لا يغني عن الصورة والشكل. (٣٣)

ومن أمثلة الأسلوب الوصفي ما جاء في وصف الحجارة التي تتخذ أدوات وآلات ومنها الظُّرَر: الحجر المحدد الذي يقوم مقام السكين. (٣٤) وذكر الثعالبي للفرس أوصافاً جرت مجرى التشبيه، وذلك إذا كان طويلاً ضخماً قيل له هيكل، تشبيها إياه بالهيكل وهو البناء المرتفع (٣٥) ، ومما قيل في وصف الأفاعي: الهِرْهير: وهو أسود سالخ (سُلخ عنه جلده) ، ومن طبعه أنه ينام ستة أيام، ثم يستيقظ في السابع، فلا ينفخ على شيء إلا أهلكه قبل أن يتحرك، وربما مر به الرجل وهو نائم فيأخذه كأنه سوار ذهب ملقى في الطريق. وربما استيقظ في كف الرجل فيخر الرجل ميتا. (٣٦)

المبحث الثاني:

دراسات تطبيقية:

بناء على ما تقدم تبين أن العرب اعتمدوا في تفسير بعض المجسمات والأشياء المحسوسة على الوصف، ولم يوظفوا الصورة في معاجمهم، إلا ما ظهر في العصر الحديث

في المعجم الوسيط وغيره. فهل يقوم الوصف أو الصورة مقام الآخر، ويغني عنه؟ ولتوضيح ذلك لا بد من الوقوف على الحقيقة الآتية، وهي أن الصورة أسبق وجوداً في المجتمعات الإنسانية من الوصف، وأن الوصف يسد النقص في حقيقة الشيء المحسوس الذي لا نتمكن من إحضاره دائماً إلى مرآة العين لتعذر ذلك في كثير من الأحيان، كما أن تطاول الزمن على بعض الأدوات والمحسوسات القديمة التي لم تعد مستعملة في وقتنا جعلنا نشعر بأنه لا غنى للوصف عن الصورة في المعجم العربي القديم، كما أنه لا غنى للصورة عن الوصف في المعجم العربي الحديث. [٣٧]

واستجلاء لهذه الظاهر فإن هذه الدراسة ستقوم بموازنة تفسير معاني أدوات الحرب بالصورة والوصف، **ورُصدت هذه الأدوات مرتبة بحسب ورودها في المعجم الوسيط وهي**:

- البارجة: سفينة كبيرة للقتال [٣٨] وهي سفينة من سفن البحر تتخذ للقتال، وتقول: ما فلان إلا بارجة، تريد أنه قد جمع فيه الشر [٣٩] أما المعجم الوسيط فقد ذكر أنها سفينة من سفن الأسطول الحربي (معربة) [٤٠] وأورد لها صورة توضيح شكلها ومهمتها، وقد جاءت هذه الصورة معبرة عن نوع السفينة ووظيفتها أكثر من الوصف الذي جاء في المعاجم القديمة؛ لأنها لم تصفها وصفا يظهر مهمتها واستعمالها.

- البَيْضَة: ابتاض الرجل لبس البيضة [٤١] وأراد بالبيضة الخوذة [٤٢] وأورد المعجم الوسيط أنها الخوذة وأورد لها صورة تبين شكلها ومكانها من رأس الجندي، وهذه الصورة أغنت عن تفسير معناها بالوصف. معجم الصحاح ولسان العرب لم يذكرا استعمالها ولم يصفاها، ولعل ذلك يعود إلى معرفة الناس لها في أيامهما.

- التُرس: من السلاح: المتوقى بها وجمعها أتراس وتروس، وكل شيء تترست به، فهو مترسة لك. [٤٣] وجاء في المعجم الوسيط، الترس: ما يتوقى به في الحرب [٤٤] ثم جاء بصورة تفصيلية توضح شكله واستعماله. ونلاحظ أن التفسير واحد في معجمي تاج العروس ولسان العرب وكذلك في المعجم الوسيط، ولم يرد له وصف إلا أن المعجم الوسيط وظف الصورة في وصفه فكانت معبرة عنه أحسن تعبير.

- الحربة: سنان مُحرّب مُذرَّب، إذاً محدّرا مُؤَللاً. [٤٥] والحربة: الآلة، الجمع حِراب [٤٦] والآلة دون الرمح [٤٧] نجد أن الوصف اقتصر على صفة واحدة للحربة وهي أنها حادة، ولم يتعرض لشكلها وحجمها وطولها، ولم يذكر أنها تستعمل في الحرب [٤٨] بينما ذكر المعجم الوسيط أنها آلة قصيرة من الحديد محددة الرأس تستعمل في الحرب، وأورد لها صورة

تفصل شكلها وتجعل القارئ يستحضرها في الذهن بعد مدة من الزمن، وهذه الصورة أغنت عن الوصف في المعاجم القديمة.

♦ المِخْذَفة: التي يوضع بها الحجر ويرمى بها الطير وغيرها، مثل المقلاع [٤٩] ومنه الحديث: «لم يترك عيسى بن مريم عليه السلام إلا مدرعة صوف ومخذفة» [٥٠] وهذا الوصف مناسب لاستعمالها. أما المعجم الوسيط فذكر لها الاستعمال نفسه وذكر أنها المقلاع، وأورد لها صورة مناسبة توضح شكلها، وتبين الحجر فيها.

♦ الدَّبابة: جاء في القاموس المحيط الدبابة: آلة تتخذ للحروب فتدفع في أصل الحصن، فينقبون وهم في جوفها [٥١] وجاء في لسان العرب الدَّبابة: آلة تتخذ من جلود وخشب تتخذ للحروب، يدخل فيها الرجال فتدفع في أصل الحصن المحاصر، فينقُبون وهم في جوفها، وهي تقيهم ما يرمون به من فوقهم، سميت بذلك لأنها تُدفع فتدب، وفي حديث عمر: «كيف تصنعون بالحصون؟ فقال: نتخذ دبابات تدخل فيها الرجال» [٥٢].

وجاء في المعجم الوسيط الدبابة: آلة تتخذ للحروب وهدم الحصون، وتطلق في الحرب الحديثة على سيارة غليظة مصفحة، تهجم على صفوف العدو، وترمى منها القذائف. [٥٣] ظهرت أهمية الوصف في المعاجم القديمة في وصف الدبابة وتفسير معناها وتفصيل وظيفتها ووصف صناعتها، ونجد المعجم الوسيط اعتمد في تفسيرها على الوصف المفصل والصورة الواضحة التي أظهرت شكلها وحجمها.

♦ الدِّرع: الدِّرع اللبوس وهو حلق الحديد، وادّرع الرجل لبس الدرع [٥٤] وأورد ابن سيده في المخصص بابا للدروع وصفاتها وأسمائها، فقال: الدرع: لبوس الحديد تذكر وتؤنث، والجمع أدرع وأَدراع ودروع، وذكر من أسمائها الزَّغفَة: الواسعة من الدروع، والموضونة: المنسوجة حلقتين حلقتين. [٥٥] وذكر المعجم الوسيط أن الدرع قميص من حلقات من الحديد متشابكة يلبس وقاية من السلاح، ودعم هذا التفسير بصورة توضح أجزاء الدرع وشكله.

وبالنظر إلى تفسير المعاجم القديمة والمعجم الوسيط نجد أنها فسرت هذا المصطلح بالشكل المناسب، ولكن الصورة في المعجم الوسيط عرّفت الإنسان في العصر الحديث على شكل الدرع؛ لأنه لم يعد مستعملاً في هذه الأيام.

♦ المُدرَّعَة: من أدوات الحرب التي لم تكن موجودة قديما؛ لذلك لم ترد في المعاجم القديمة، وهي السفينة الحربية تُدَرَّع بالصلب (محدثة) [٥٦] وأورد لها المعجم الوسيط صورة تظهر شكلها في الماء، ولكنه لم يدعم هذه الصورة بما يصف طولها وعرضها وأنواعها واستخداماتها. وهذا يشير إلى أن الصورة في هذا المقام لم تغن عن الوصف.

♦ المَدْفَع: مَدْفَع الوادي حيث يدفع السيل، وهو أسفله حيث يتفرق ماؤه، والمدافع: المجاري والمسايل. (٥٧) ولم يرد في المعاجم القديمة بمعنى آلة الحرب. وورد في المعجم الوسيط المِدْفَع: آلة الدفع. ومنه آلة الحرب المعروفة التي ترمى بها القذائف والجمع مدافع. وأورد له صورة تبين شكله ووظيفته وتغني عن الوصف؛ لأن أصل مادة دفع في المعاجم القديمة تعني القوة والإزالة. فالدَّفْع: الإزالة والقوة، ورجل دفّاع ومِدفع: شديد الدفع، وركن مِدْفَع: قوي. (٥٨)

♦ الرشاش: الرَّشُّ: نفض الماء والدم والدمع، ورشه بالماء نضحه، والرَّش: المطر القليل، والرش: الضرب الموجع. ولم يرد في المعاجم القديمة بمعنى آلة الحرب. وورد في المعجم الوسيط الرَّشاش: المدفع الرشاش ما يقذف الرصاص بسرعة (مولد) (٥٩) وأورد له صورة لم تغن عن الوصف؛ لأنها لم توضح شكله المعروف بين الجنود على نحو ما يظهر في وسائل الإعلام. وربما جاءت تسميته من مادة رشّ التي تعني النفض بقوة، وهو ينفض الرصاص بقوة.

♦ الرُمح: ذكر ابن سيده أوصاف الرماح واستخداماتها وأسماءها، وعقد لها بابا، ومن ذلك الرامح: الطاعن بالرمح، ورمح مُعَرَّن مُسَمَّر السنان (حاد) والمِتَلُّ: الشديد الغليظ القوي، والخُرْصُ من الرماح: القصير يتخذ من خشب منحوت. (٦٠) والرُمح بالضم من السلاح، ورَمَحَهُ كمَنَعَهُ يَرْمَحُه رَمْحا: طعنه به أي بالرمح (٦١) . والمزجُّ: رمح قصير في أسفله حديدة ، وقد زججت به أزجُّ زجا رميت به (٦٢) . وجاء في المعجم الوسيط الرُّمحُ قناة في رأسها سنان يطعن به. (٦٣) وأورد له صورة توضح شكله واستعماله وتغني عن الوصف، وهذه الصورة يستطيع القارئ أن يستحضرها في ذهنه؛ لأن الرمح من أدوات الحرب القديمة التي لم تعد مستعملة في هذه الأيام.

♦ المُسدس: لم يرد المسدس في المعاجم القديمة كأحد أدوات السلاح، ولكنه ورد بمعنى: من العَروض يُبنى على ستة أجزاء (٦٤) . أما في المعجم الوسيط فالمسدس: سلاح ناري ذو ساقية يقذف به الرصاص، والغالب أن يكون فيه ست قذائف (محدثة) وسلاح ناري ذو مشط. (٦٥) وأورد له صورتين تظهران شكله وأجزاءه واستعماله. جاءت دلالة الصورتين معبرة عن الماهية أبلغ من الوصف في استحضار شكله ووصفه.

♦ السهم: ذكر الثعالبي فصلا في تفصيل أسماء السهام وصفاتها ومنها المِرِّيخ: السهم الذي يُغلى به، وهو سهم طويل له أربعة آذان، والمُسَيَّر من السهام: الذي فيه خطوط(٦٦) وذكر ابن سيده السهم في باب السلاح، وذكر من أنواعه الحَظوَة: سهم صغير قدر ذراع وجمعه حِظاء، وسمي بذلك؛ لأنه اتخذ من أدنى غصن وكل غصن شجرة حظوة. (٦٧) والسَّهْمُ:

واحد النَبْل، وهو مَرْكبُ النصل، والجمع أَسْهم وسهام، والنَّصْل: السهم العريض الطويل يكون قريبا من فتر. (٦٨) . وجاء في المعجم الوسيط السهم: عود من الخشب يُسوّى في طرفه نصل يُرمى به عن القوس. (٦٩) وأورد له صورة تبين شكله. لكن هذه الصورة لم تغن عن الوصف والتفصيل الذي ورد في المعاجم القديمة لأنواع السهام واستعمالاتها وأشكالها.

♦ السيف: السين والياء والفاء أصل يدل على امتداد في شيء وطول. ومن ذلك السيف سمي بذلك لامتداده (٧٠) وقال العسكري: فمن السلاح السيوف، ومن السيوف الصفيحة وهو السيف العريض، والمُفَقَر: الذي فيه حزوز على متنه، والكهام: الكليل الذي لا يقطع، والمِعْضَد: القصير ... (٧١) والسيف مشتق من قولهم ساف الشيء يسيف سيفاً إذا هلك، والرجل مُسيِّف إذا ذهب ماله، فلما كان السيف سبباً للهلاك سمي سيفاً. (٧٢)

جاء في المعجم الوسيط السيف نوع من الأسلحة معروف (٧٣) وأورد له صورة توضح شكله، ولكن هذا التعريف وهذه الصورة لم يحيطا بمضمون السيف وأنواعه واستعماله، وما يعتريه من صفات تدل على مضاه وطوله وعرضه وأماكن صنعه؛ لذا كان التعريف بالوصف في المعاجم القديمة أوفي في أداء المعنى.

♦ الطَّبَر: لم يرد في المعاجم القديمة، وهو في المعجم الوسيط نوع من السلاح له فأس (معربة) (٧٤) وأورد له صورة توضح شكله، وهذه الصورة أوفى من الوصف في التعبير عن معناه واستعماله وماهيته وأجزائه.

الطرّاد: سفينة صغيرة سريعة السير والجري (٧٥) ، ويطلق الآن على نوع من السفن الحربية السريعة والطرادة: السفينة الحربية التي يقال لها الطرّاد. (محدثة) (٧٦) وأورد لها صورة تظهر شكلها وعليها بعض الآلات التي تقذف الرصاص، فجاءت هذه الصورة معبرة عن الوصف؛ لأن الوصف لم يذكر طولها ولا عرضها وحمولتها، ولا الأسلحة التي تستخدم فيها سواء في المعاجم القديمة أو الحديثة.

♦ الطائرة: لم ترد في المعاجم القديمة، وهي في المعجم الوسيط مركب آلي مجنح على هيئة الطائر يسبح في الجو بقوة البنزين الخالص، ويستعمل في النقل والحرب (محدثة) (٧٧) وأورد لها صورة لم تبين مجال استخدامها للنقل أو الحرب؛ لذا كان الوصف أوفى في بيان استخدامها وشكلها.

♦ العرّادة: شيء أصغر من المنجنيق لعلها شبيهة والجمع عرّادات (٧٨) أما في المعجم الوسيط فهي: آلة من آلات الحرب، وهي منجيق صغير (٧٩) وأظهر لها صورة تبين شكلها وأجزاءها واستخدامها. والملاحظ أن الوصف تساوى في المعاجم القديمة والمعجم الوسيط،

ولكن الصورة تفوقت في إظهار حقيقة هذه الآلة الحربية التي لم تعد مستعملة في هذه الأيام.

♦ الغواصة: من الغوص وهو النزول تحت الماء، وقيل: الغوص الدخول في الماء، والغواص: الذي يغوص في البحر على اللؤلؤ. (٨٠) ولم ترد الغواصة في المعجم القديم آلة للحرب، وهي في المعجم الوسيط سفينة حربية مهيأة للغوص في الماء والمكث تحته. وعملها قذف سفن العدو بالطُّرْبيد. (٨١) وأورد لها صورة تظهر شكلها، لكنها قديمة غير واضحة المعالم؛ لذا كان الوصف أقوى في تفسير استعمالها.

♦ القذيفة: القذف الرمي بالسهم والحصا والكلام وكل شيء، والقذيفة كل ما يرمى به (٨٢) وقذف الحجر بالقذافة، وقذف به، وتقاذفوا بالحجارة، وجعل الله الشهاب قذيفة الشيطان. (٨٣) ولم ترد في المعاجم القديمة بمعنى أداة الحرب، وهي في المعجم الوسيط: ما يرمى به وأسطوانة مخروطية الطرف من الحديد محشوة بالمتفجرات يُقذف بها العدو من مدفع أو طائرة أو سفينة. (٨٤) وأورد لها صورة تبين شكلها. وهذه الصورة جاءت مكملة للتفسير بالوصف الذي فصل كل ما يتعلق بهذه الأداة. وهذا التفسير يتواءم مع ما قاله ابن فارس: القاف والذال والفاء أصل يدل على الرمي والطرح. يقال: قذف الشيء يقذفه قذفاً إذا رمى به. (٨٥)

♦ القنبلة: مصيدة يصاد بها النُهس، وهو أبو براقش (٨٦) وأبو براقش طائر صغير بري كالقنفذ أعلى ريشه أغر وأوسطه أحمر وأسفله أسود، فإذا هيج انتفش فتغير ألوانا شتى(٨٧) ولم ترد في المعاجم القديمة كأداة للحرب، وهي في المعجم الوسيط: جسم معدني أجوف يحشى بالمواد المتفجرة ويقذف به العدو باليد أو المدفع (محدثة) (٨٨) وأورد لها صورة توضح شكلها وهي مكملة للتفسير بالوصف الذي أحاط بمضمونها.

♦ القوس: ذكره ابن سيدة في باب السلاح فقال: والقوس أنثى وتصغيرها بغير هاء، وكل ما انعطف وانحنى فقد استقوس وتقوس، ومن صفاتها قوس مقتدرة خفيفة متوسطة، وقوس طِلاعُ الكف إذا كان عَجْسُها يملأ الكف. (٨٩) وذكر البعض أنها تؤنث فتصغر قويسة وتذكرفتصغر قويس. (٩٠) أما في المعجم الوسيط فالقوس: آلة على هيئة هلال ترمى بها السهام (تذكر وتؤنث) والجمع أقواس. ويقال: رموا أعداءهم عن قوس واحدة: كانوا متفقين. وأورد لها صورة توضح شكلها، وجاء الوصف والصورة في المعجم الوسيط أوضح وأوفى من الوصف في المعاجم القديمة؛ لأن هذه الأداة لم تعد مستعملة في هذه الأيام؛ لذا كانت بحاجة إلى صورة في المعجم الوسيط.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. عرف العرب الرسم والنحت والتزويق على الجدران والقماش.

٢. اختلفت آراء الفقهاء حول شرعية التصوير فذهب بعضهم إلى تحريمه، وذهب بعضهم إلى تحليله، ولكن الرأي الراجح هو جواز رسم الأشياء التي لا روح فيها، وأباحوا رسم ما فيه روح للأطفال أو نحته.

٣. التصوير الفوتوغرافي بالآلة لما فيه روح وغيره مباح؛ لأنه نقل الظل إلى الواقع، ولا مضاهاة فيه لخلق الله.

٤. تشكل الصورة حيزاً واسعاً في مجال التواصل والخطاب.

٥. للصورة وظيفة ودور مهم في تفسير المعنى، وتزيد من دلالة وضوح الكلمة وخاصة في مجال الأشياء الحسية.

٦. لم يخل المعجم العربي قديمه وحديثه في شرحه لمعاني المفردات من الاعتماد على الوصف.

٧. لم توظف المعاجم القديمة الصورة (الرسم باليد) في تفسير معاني الكلمات.

٨. تفوق الوصف على الصورة في تفسير بعض المفردات، وتفوقت الصورة على الوصف في بعضها الآخر، ولا سيما الأدوات التي لم تعد مستعملة في هذه الأيام، وجاءت الصورة داعمة للوصف ومكملة له في تفسير بعض المفردات.

الهوامش:

١. ابن منظور، لسان العرب، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٩- ١٩٩٩، مادة صَوَرَ.
٢. مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، مادة صور.
٣. حنفي، حسن، عالم الأشياء أم عالم الصورة، مجلة فصول، عدد٦٢، سنة ٢٠٠٣، ص ٢٦.
٤. ينظر إيريث روغوف، دراسة الثقافة البصرية، ترجمة شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، عدد ٦٢، ٢٠٠٣، ص ١٦٤.
٥. الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصورة، مؤتمر فيلادلفيا الثاني عشر حول ثقافة الصورة، ٢٠٠٧.
٦. تيمور باشا، أحمد، التصوير عند العرب، تعليقات زكي محمد حسن للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص ١١٩.
٧. البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري ومعه حاشية السندي، دار إحياء الكتب العربية، ج ٢، ص ٧٣.
٨. ينظر، تيمور باشا، أحمد، التصوير عند العرب، ص ١٣- ١٩.
٩. أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ط١، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وزملاؤه، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢- ٢٠٠١ ،ج٧ ،ص ٣٥٢.
١٠. الشوكاني، فتح القدير، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤٢٣- ٢٠٠٣، ج ٤، ص ٤٩٨.
١١. أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج ٨، ص ٤٢٨.
١٢. البخاري، صحيح البخاري، ج ٤، ص ٤٤.
١٣. القسطلاني، شهاب الدين أحمد بن محمد، إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري، ط٦، دار الفكر للطباعة، ج ٨، ص ٤٨١.
١٤. البخاري، صحيح البخاري، ج ٤، ص ٤٥.
١٥. القرضاوي، يوسف، الإسلام والفن، ط ١، دار الفرقان، عمان، ١٤١٧- ١٩٩٦، ص ١٠٤- ١٠٧.

١٦. البخاري، صحيح البخاري، ج ٢، ص ٢٨.

١٧. القضاة، أحمد مصطفى علي، الشريعة الإسلامية والفنون، ط١، دار الجيل، بيروت، دار عمار، عمّان ، ١٤٠٨- ١٩٨٨، ص١٠٤- ١٠٥.

١٨. القرضاوي، يوسف، الإسلام والفن. ص ١٠٩- ١١٠.

١٩. القضاة، أحمد مصطفى علي، الشريعة الإسلامية والفنون، ص ١٠٦

٢٠. عتيق، عمر، القدس في صورة الكاريكاتير، ندوة الصورة والخطاب- جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٩، ص ١

٢١. سعد الله، محمد سالم، التواصل الثقافي للصورة المرئية، ندوة الصورة والخطاب، ص ٣١، ٣٣.

٢٢. سعد الله، محمد سالم، التواصل الثقافي للصورة المرئية، ص ٣٥.

٢٣. الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصورة، ضمن أبحاث مؤتمر فيلادلفيا، ٢٠٠٧.

٢٤. http: www.wta.ccforums archive indx.php t 44376.ht ml

٢٥. القاسمي، علي، علم اللغة وصناعة المعجم، ط٢، مطابع جامعة الملك سعود، ١٤١١- ١٩٩١، ص ١٤٨- ١٤٩.

٢٦. أبو الفرج، محمد أحمد، المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ط١، دار النهضة العربية، ١٩٦٦، ص ١٢٤.

٢٧. ينظر القاسمي، علي، علم اللغة وصناعة المعجم، ص ١٥٠- ١٥٣.

٢٨. قاسم، رياض زكي، المعجم العربي، بحوث في المادة والمنهج والتطبيق، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٤٠٧- ١٩٨٧، ص ٢٥٦.

٢٩. جاء في مقدمة المعجم الوسيط أنه يشتمل على ستمائه صورة.

٣٠. لسان العرب، مادة شكد.

٣١. قاسم، رياض زكي، المعجم العربي بحوث في المادة والمنهج والتطبيق. ص ٢٤٧- ٢٥٦.

٣٢. القاسمي، علي، علم اللغة وصناعة المعجم، ص ٢٦ + ٤١- ٤٢.

٣٣. ينظر أبو الفرج، محمد أحمد، المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث. ص ١٢٥- ١٢٦.

٣٤. الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ط١، تحقيق حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٥- ٢٠٠٤، ص ٣٣٥.

٣٥. المرجع السابق، ص ١٩٤.

٣٦. المرجع السابق، ص ٢٠٢- ٢٠٣.

٣٧. سلامي، عبد القادر، مستقبل الصورة والوصف في ظل المعجم العربي الآلي المنشود، ندوة الصورة والخطاب، ٢٠٠٩ ، ص٣٧٠.

٣٨. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، مادة برج.

٣٩. ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل، المخصص، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٧- ١٩٩٦. باب برج، وابن منظور، لسان العرب، مادة برج.

٤٠. المعجم الوسيط، مادة برج.

٤١. الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، ط٤، تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠، مادة بيض.

٤٢. ابن منظور، لسان العرب، مادة بيض.

٤٣. الزبيدي، تاج العروس، تحقيق علي شيري، دار الفكر، بيروت، ١٤١٤- ١٩٩٤، مادة ترس، ولسان العرب مادة ترس.

٤٤. المعجم الوسيط، مادة ترس.

٤٥. الأزهري، تهذيب اللغة ط، إشراف محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١- ٢٠٠١ ، مادة حرب.

٤٦. الفيروز أبادي القاموس المحيط، مادة حرب.

٤٧. لسان العرب، مادة حرب.

٤٨. المعجم الوسيط، مادة حرب.

٤٩. ابن سيده، الحكم والمحيط الأعظم، ط١، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١- ٢٠٠٠، مادة خذف.

٥٠. الزبيدي، تاج العروس، مادة خذف، ولسان العرب مادة خذف.

٥١. القاموس المحيط، مادة دب.

٥٢. لسان العرب، مادة دبَّ.

٥٣. المعجم الوسيط، مادة، دبب.

٥٤. الخليل بن أحمد، العين، تحقيق د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، مادة درع.

٥٥. ابن سيده، المخصص، ج٢، ص٤٤- ٤٦. الزبيدي، تاج العروس، مادة درع. الأزهري، تهذيب اللغة، مادة درع.

٥٦. المعجم الوسيط، مادة درع.

٥٧. الأزهري، تهذيب اللغة، مادة دفع، الزبيدي، تاج العروس، مادة دفع.

٥٨. لسان العرب، مادة دفع.

٥٩. المعجم الوسيط، مادة رشش.

٦٠. ابن سيده، المخصص، ج ٢، ص ٢٠- ٢٤.

٦١. الزبيدي، تاج العروس، مادة رمح، وابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، مادة رمح.

٦٢. ابن سيده، المخصص، ج ٢، ص ٢١.

٦٣. المعجم الوسيط، مادة رمح.

٦٤. لسان العرب، مادة سدس.

٦٥. المعجم الوسيط، مادة سدس.

٦٦. الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص ٢٨٧.

٦٧. ابن سيده، المخصص، ج ٢، ص ٣٤.

٦٨. لسان العرب، مادة سهم.

٦٩. المعجم الوسيط، مادة سهم.

٧٠. أحمد بن فارس، معجم المقاييس في اللغة، ط١، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت، ١٤١٥- ١٩٩٤، مادة سيف

٧١. أبو هلال العسكري، التلخيص في معرفة أسماء الأشياء، ط٢، تحقيق د. عزة حسين، دار صادر، بيروت، ١٤١٣- ١٩٩٣، ج٢، ص ٥٢٤- ٥٢٨.

٧٢. ابن دريد، الاشتقاق، ط١، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٤١١- ١٩٩١، ص ٥٣١.

٧٣. المعجم الوسيط مادة سيف.

٧٤. المعجم الوسيط، مادة طبر.

٧٥. القاموس المحيط، وتاج العروس، مادة طرد.

٧٦. المعجم الوسيط، مادة طرد.

٧٧. المرجع السابق، مادة طير.

٧٨. الخليل بن أحمد، العين، مادة عسر، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة عسر، الزبيدي، تاج العروس، مادة عسر.

٧٩. المعجم الوسيط، مادة عسر.

٨٠. لسان العرب، مادة غوص.

٨١. المعجم الوسيط، مادة غوص.

٨٢. الزبيدي، تاج العروس، مادة قذف.

٨٣. الزمخشري أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩- ١٩٨٩، مادة قذف.

٨٤. المعجم الوسيط، مادة قذف.

٨٥. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة قذف.

٨٦. الأزهري، تهذيب اللغة، مادة قنبل، الزبيري، تاج العروس، مادة قنبل، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة قنبل.

٨٧. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة أبو براقش.

٨٨. المعجم الوسيط، مادة قنبل.

٨٩. ابن سيده، المخصص، ج ٢، ص ٢٥- ٢٦.

٩٠. الزبيدي، تاج العروس، مادة قوس، الأزهري، تهذيب اللغة، مادة قوس.

المصادر والمراجع:

١. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ط١، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت، ١٤١٥- ١٩٩٤.
٢. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، ط١، إشراف محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١- ٢٠٠١.
٣. الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصورة، مؤتمر فيلادلفيا الثاني عشر حول ثقافة الصورة، ٢٠٠٧.
٤. إيريت روغوف، دراسة الثقافة البصرية، ترجمة شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، عدد ٦٢، ٢٠٠٣.
٥. البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري ومعه حاشية السندي، دار إحياء الكتب العربية.
٦. تيمور باشا، أحمد، التصوير عند العرب، تعليقات زكي محمد حسن للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة.
٧. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك، فقه اللغة وسر العربية، ط١، تحقيق حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٥- ٢٠٠٤.
٨. الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، ط٤، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠.
٩. حنفي، حسن، عالم الأشياء أم عالم الصورة، مجلة فصول، عدد ٦٢، ٢٠٠٣.
١٠. أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف، البحر المحيط، ط١، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وزملاؤه، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢- ٢٠٠١.
١١. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
١٢. ابن دريد أبو بكر محمد بن حسن، الاشتقاق، ط١، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، ١٤١١- ١٩٩١.
١٣. الزبيدي، تاج العروس، تحقيق علي شيري، دار الفكر، بيروت، ١٤١٤- ١٩٩٤.
١٤. الزمخشري، محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩- ١٩٨٩.

١٥. سعد الله، محمد سالم، التواصل الثقافي للصورة المرئية، ندوة الصورة والخطاب– جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠٠٩.

١٦. ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، ط١، تحقيق عبد الحكيم هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١– ٢٠٠٠.

١٧. ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل، المخصص، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٧– ١٩٩٦.

١٨. الشوكاني، فتح القدير، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ١٤٢٣– ٢٠٠٣.

١٩. عتيق، عمر، القدس في صورة الكاريكاتير، ندوة الصورة والخطاب، جامعة سيدي محمد بن عبد الله– فاس، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠٠٩.

٢٠. أبو الفرج، محمد أحمد، المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ط١، دار النهضة العربية، ١٩٩٦.

٢١. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الجليل، بيروت.

٢٢. قاسم، رياض زكي، المعجم العربي، بحوث في المادة والمنهج والتطبيق، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٤٠٧– ١٩٨٧.

٢٣. القاسمي، علي، علم اللغة وصناعة المعجم، ط٢، مطابع جامعة الملك سعود، ١٤١١– ١٩٩١.

٢٤. القرضاوي، يوسف، الإسلام والفن، ط١، دار الفرقان، عمّان، ١٤١٧– ١٩٩٦.

٢٥. القسطلاني، شهاب الدين أحمد بن محمد، إرشاد الساري لصحيح البخاري، ط٦، دار الفكر للطباعة.

٢٦. القضاة، أحمد مصطفى علي، الشريعة الإسلامية والفنون، ط١، دار الجيل، بيروت، دار عمار، عمان، ١٤٠٨– ١٩٨٨.

٢٧. مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي.

٢٨. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٩– ١٩٩٩.

٢٩. أبو هلال العسكري، التلخيص في معرفة أسماء الأشياء، ط٢، تحقيق د.عزة حسين، دار صادر، بيروت، ١٤١٣– ١٩٩٣.

الترجمة والعولمة
في سياق التواصل الثقافي

د. عمر عتيق*

* أستاذ مساعد/ مشرف أكاديمي في منطقة جنين التعليمية/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

تعاين الدراسة علاقة الترجمة بالعولمة في سياق التواصل الثقافي، بهدف الكشف عن علاقة الصراع بين الترجمة والعولمة، وهي علاقة يشوبها تنافر وظيفي وتباعد في الأهداف؛ إذ إن الترجمة ترمي إلى بناء جسور التواصل بين الأنا والآخر في الخطاب الثقافي، وتحرص على الخصوصية الثقافية والذات اللغوية مما يسهم في رفد الخطاب الثقافي الكوني، أما العولمة فترمي إلى محو الخط الفاصل بين الأنا والآخر في مساحة التواصل بين الشعوب لمصلحة الطرف الأقوى، وتهمل التنوع الثقافي واللغوي مما يؤدي إلى تقليص مساحة التواصل. وتشكل هذه الفروق في الوظائف والأهداف حافزاً للمترجمين ليوجهوا بوصلة الترجمة نحو آفاق التواصل بين الشعوب، تلك الآفاق التي تضمن التعدد والتنوع والاحترام المتبادل بين الأنا والآخر.

Abstract:

This study is focuses mainly on the relationship between translation and globalization in the context of cultural communication showing the conflictive nature between them. This relationship is characterized by discord and differences in functions and goals. Translation aims at building connection bridges between nations and cares for cultural privacy and linguistic identity. This participates in improving the universal cultural communication. Globalization tries to remove the dividing line between nations for the benefit of the stronger side.

It ignores the cultural and linguistic variety on the contrary, these differences in aims and functions causes a stimulus that encourages translators to direct the translation compass towards communication between nations this in turn creates plurality and variety between nations and cultures.

تقتضي علاقة الترجمة بالعولمة أن نعاين مفهوم العولمة بما يتفق مع ماهية الدراسة، إذ إن الترجمة تنهض بأبجديات التواصل الثقافي الكوني، وتحافظ على الخصوصية الثقافية بكل أطيافها الفلكلورية والوطنية والدينية، بل إن الترجمة تشكل (حافزا للإبداع الحضاري)، [١] أما العولمة فهي تحقق التواصل الثقافي الكوني، ولكنها لا تضمن الحفاظ على الخصوصية الثقافية، على اعتبار أنها تسعى إلى توحيد المفاهيم والقيم، وإلغاء التمايز والتفرد والتعدد في السياق الثقافي العالمي، وما يشجع على معاينة مفهوم العولمة أن الخطاب الثقافي قد توزع بين مؤيد يرى أن العولمة (لا تهدد الهوية أو الهويات الثقافية بالفناء أو التذويب، بل تعيد تشكيلها أو تطويرها للتكيف مع العصر) [٢] أو هي إكساب الشيء طابع العالمية، وما يشترك فيه كل الناس باعتباره شكلاً من أشكال توحد العالم المفضي إلى سعادة البشر [٣] ومعارض يرى أن العولمة تفضي إلى (الاستلاب الثقافي وتدمير الهوية الوطنية وأنبياء العولمة وفلاسفتها لا يكنّون سوى الاحتقار للثقافات الأخرى غير الغربية، وهم يصفونها بأنها مناقضة للتقدم وللعلم) [٤].

وأمام ازدواجية الرؤية للعولمة فإن الدراسة تميل إلى العولمة ما دامت قناة تواصل توفر التقنيات الحديثة، وتلغي المسافات والحدود الجغرافية وتختصر الزمن، وفي الوقت ذاته تعزف الدراسة عن العولمة في حالة المساس بالخصوصية والتعددية الثقافية، وتشويه العلاقة الحضارية بين الأنا والآخر، ولا يخفى أن هذا المساس والتشويه يتنافى مع الغاية من الترجمة التي تفضي إلى إبراز التعددية اللغوية التي تنطوي على الخصوصية الثقافية، وتحقيق الاحترام المتبادل بين الأنا والآخر، وذلك (أن التقريب فيما بين اللغات الذي تتوخاه الترجمة هو، في الوقت ذاته إبعاد، وأن الترجمة، إذ توحد بين اللغات، تعمل بالفعل ذاته على خلق الاختلاف بينهما وإذكاء حدته، فليست الترجمة خلقا للقرابة فحسب، وإنما هي أيضا تكريس للغرابة. إنها ليست وصلاً فحسب، وإنما هي انفصال وابتعاد، إنها تقريب الذات من الآخر، لكنها أيضا فصل بينهما، فالمسافة بين الذات والآخر لا يمكن أن تلغى نهائيا، إذ إنها لو ألغيت لما ظل هناك لا أنا ولا الآخر) [٥] وتشكل نتائج العولمة تحدياً للعولمة التي تسعى إلى إذابة الخصوصية اللغوية والثقافية.

وعليه فإن موقف الدراسة من العولمة ينسجم مع مقتضيات الترجمة من جهة، ويندغم مع العلاقة التي ينبغي أن تؤسس عليها علاقة الترجمة بالعولمة. [٦]

الترجمة ميدان سباق بين معارضي العولمة ومؤيديها:

يجسد النص المترجم مناظرة فكرية بين المترجمين؛ فمؤيدو العولمة يحرصون على ترجمة النصوص التي تنسجم مع الفضاء الثقافي والاجتماعي لمنظومتهم الفكرية،

ومعارضو العولمة يحرصون على ترجمة النصوص الممانعة لفضاء العولمة، وتتوزع إنجازات الفريق الأول (المؤيدون) على جهود فردية وأخرى منظمة؛ وقد يكون سبب اختيار الترجمة نابعا من التكوين الأيدلوجي للمترجم الذي يرى أن آفاق العولمة هي العصا السحرية لإعادة صياغة البناء التحتي بهدف إعادة إنتاج البناء الفوقي للمجتمع العربي! ومن العسير أن يسلم هذا النمط من الاختيار من إسقاطات فكرية معلنة ومضمرة؛ لأن التكوين الأيدلوجي للمترجم يتحكم في النسيج اللغوي حينما ينتقل النص من لغة المصدر إلى لغة الهدف.

وقد يكون اختيار النص المترجم مرتبطا بأجندة سياسية فكرية لمؤسسة من مؤسسات العولمة نحو دور النشر والجمعيات والروابط والاتحادات والمنظمات غير الحكومية التي تسعى إلى تسويق الخطاب الثقافي للعولمة، وتعمد هذه المنظومة إلى ترجمة أكثر النصوص تأثيراً وإثارة في سياق سياسي فكري مناسب، وتحرص قبل الشروع بالترجمة على رصد المعطيات الفكرية لمجتمع ما ومتابعتها، والوقوف على الجوانب الفكرية القابلة للتغيير ليكون النص المترجم متناغماً مع تلك المعطيات والمتغيرات. **وينبه بعض الباحثين وبخاصة عبد الله أبو هيف** إلى خطورة دور المنظمات غير الحكومية التي توازي اجتماعياً وثقافياً وإنسانياً أدوار الشركات عابرة القارات والجنسيات والقوميات، أي أنها عابرة لحدود الدولة أو الأمة، ويتضاعف تأثيرها أمام المؤسسات التقليدية للمجتمع المدني أو المؤسسات الحديثة المحكومة بوضعية الدولة والأمة نفسها في الممارسة السياسية والاجتماعية والإنسانية، ولا يخفى أن المنظمات غير الحكومية تتمتع باستقلالية ما مستورة أو علنية، وقد حذت حذوها، وسارت في ركابها منظمات أهلية ومدنية كثيرة جاوزت في انتمائها الالتزام بالدولة أو الأمة، وغالباً ما تعمل هذه المؤسسات غير الحكومية على معارضة سياسات الدولة أو الأمة بقصد التغيير أو الإصلاح أو التطوير فيما ينسجم مع عناصر الهوية القومية أو لا ينسجم في مجرد إثارته أو توقيت إثارته أو مواءمته لعمليات إنتاج المجتمع . (٧)

وقد تلجأ **بعض مؤسسات العولمة** إلى إثارة خطاب ثقافي ما، وتسويقه عبر وسائل إعلامية ليكون تمهيدا لتلقي النص المترجم، وبهذا تسير منهجية الترجمة لمؤسسات العولمة في مسارين متكاملين؛ مسار يتعاطى مع واقع ثقافي قابل للاختراق والتأثير والتغيير في بنيته الدينية والاجتماعية والفكرية سواء في مركز البنية أو في هامشها، وفي هذا المسار يجد النص المترجم استجابة وقبولاً في حالة تراخي أسس البناء الثقافي الذاتي. ومسار يحاول خلق واقع ثقافي مغاير للبناء الثقافي الذاتي عبر التشكيك في ثوابت البناء التحتي، وتهميش مقومات البناء الفوقي بأشكاله الثقافية والفكرية.

وينبغي أن ننوه بأن العولمة تجد طريقها في مجتمعات ممهدة مفرَّغة من الأصالة والجذور التاريخيّة؛ لأنَّ المخزون الثقافي لهذه المجموعات ضحلٌ، ولا يمكنه تسخير الفكر العالمي لمصلحته القومية، بالتفاعل الصحيح في مختبرات وطنية سليمة من الشوائب والتشويش. (٨)

أما جهود الفريق الثاني (المعارضون) ، فهي متفقة مع جهود الفريق الأول في شكلها، ومختلفة في أدائها، أما الاتفاق فيتمثل في أنها جهود فردية ومنظمة، فقد يكون سبب اختيار النص المترجم على المستوى الفردي نابعاً من التكوين الأيدلوجي للمترجم الذي يسعى إلى صد رياح التغريب بوساطة استنهاض المخزون التراثي، وشحذ مقومات الأصالة للأنا، فيعمد إلى ترجمة نصوص مختارة تجسد جانبا من البناء الثقافي تراثا وأصالة، وذلك أسوة بأمهات الكتب العربية التي ترجمت إلى لغات عالمية، وأضحت من معالم الثقافة الكونية، وربما لا يجدي عبق التراث والأصالة في مواجهة بريق العولمة، فيعمد إلى المزاوجة بين ثوابت الأصالة واستحقاقات المعاصرة من خلال إنشاء نص مترجم يعتمد على الاقتباس والإبداع، فيقتبس إشراقات تراثية، ويضيف إليها إبداعا يندغم مع روح المعاصرة.

وقد يكون اختيار النص المترجم من قبل المعارضين للعولمة مرتبطا برؤى فكرية تتبناها المؤسسات والجمعيات التي نذرت جهودها للتصدي لإفرازات العولمة لإفراغ محتوى دعواتها، وأزعم أن جهودها مقصورة على مواجهة ما يطفو على سطح خطاب العولمة، وما يبرز تداوله في وسائل الإعلام، أو ما يتجلى من ممارسات وسلوكيات تتحدى منظومة القيم للمجتمع، فجهودها دفاعية وليست وقائية بمعنى أنها لا توجه خطاباً استباقياً لما يمكن أن يحدث، فهي تتعامل مع الوقائع لا مع المتوقع! وهذا هو الفرق في الأداء بين الجهود المنظمة لأنصار العولمة والجهود المنظمة لرافضي العولمة الذين يسخرون النص المترجم الهجومي الذي يثير سكينة منظومة القيم المتواضع عليها، ويسعى إلى إحداث تشكيك وتغريب في الفضاء الثقافي للمجتمع، وأما معارضوها فينتظرون وصول أمواج العولمة ليشرعوا بالتعامل مع تجلياتها.

وما دامت مخاطر العولمة لا تمس أفراداً ومؤسسات فحسب، وإنما تقع مخاطرها على البناء الثقافي للمجتمع، فإن مشروع الترجمة الممانع للعولمة ينبغي أن يتجاوز الجهود الفردية والمنظمة التي أشرنا إليها ليصبح مشروعاً رسمياً تتبناه الدول وفق خطط مدروسة تشمل الأفراد والمؤسسات، وما يعزز هذا التوجه أن أبواق العولمة تصدح من قاعات رسمية تمثل سياسات عليا للدول التي تتموضع في خنادق العولمة.

تحديات الترجمة في سياق العولمة:

تحديات المصطلح المترجم والحاجة إلى المترجم المتخصص:

ينجم عن المنظومات الثقافية والعلمية سيل من المصطلحات في شتى مناحي الحياة، ويشكل هذا السيل المتدفق تحدياً لحركة الترجمة من حيث القدرة على مواكبة التسارع من خلال تغطية المصطلحات الوافدة عبر تيارات العولمة ثقافياً وعلمياً، والكفاءة في إيجاد المصطلح المكافئ أو المناظر للمصطلح الوافد. وهو ليس لفظاً قادماً من لغة مصدر إلى لغة هدف فحسب، بل إن المصطلح يحمل في حناياه جينات ثقافية مستمدة من الوسط الثقافي الذي أنجبه من جهة، ويحمل أبعاداً فكرية مستمدة من المرجعية الفكرية التي سعت إلى صنعه وفق أهداف عليا مضمرة.

وما دام المصطلح المترجم ليس بريئاً من مرجعيات فكرية وارتباطات ثقافية، فإن أبرز التحديات التي تواجه المترجم في سياق العولمة هي التخصص الذي يضمن كشف القناع الثقافي للمصطلح المترجم، ولا يمكن أن يتحقق هذا الضمان من خلال قدرة المترجم على خلق علاقة لغوية تناظرية بين المصطلح الوافد وما يناظره في لغة الهدف، لأن التناظر اللغوي يقتصر على البنية اللغوية السطحية، ولا يصل إلى البنية اللغوية العميقة التي تحوي الأبعاد الفكرية والثقافية للمصطلح المترجم.

ولا يسعفنا حيز الدراسة لرصد المستوى الكمي للمصطلحات المترجمة التي يحمل بعضها جينات ثقافية غريبة عن الجسم الثقافي الوطني والقومي، وينطوي بعضها الآخر على تحديات ثقافية في غاية الخطورة؛ لأن هذا الرصد يحتاج إلى لقاء خاص يبحث في تأثير المصطلح المترجم على المنظومة الثقافية، لهذا نقتصر على التمثيل بهدف إضاءة فكرة الحاجة إلى إيجاد المترجم المتخصص الذي يتجاوز دوره نقل المصطلح من لغة الهدف إلى لغة المصدر.

من أكثر المصطلحات المترجمة التي تجمع بين البعدين السياسي والديني، مصطلح الإرهاب الذي يصك أسماعنا عبر وسائل الإعلام، وقد أضحى المصطلح مألوفا في الخطاب المسموع والمقروء، وكثير من مستخدمي هذا المصطلح يفوتهم أن مصطلح (الإرهاب) مشبع بالأبعاد الفكرية والثقافية التي تسعى العولمة إلى تسويقها وترسيخها، ويتناسى مستخدمو مصطلح الإرهاب أن الجذر اللغوي (رهب) لم يرد في معاجم اللغة العربية وفق المعنى الذي يسوقه منظرو العولمة، وقد ورد في القرآن الكريم في اثني عشر موضعاً [9] لا تتوافق دلالته في أي موضع منها مع الدلالة التي يسوقها الإعلام الغربي عامة والأمريكي خاصة.

إن ورود المادة اللغوية لمصطلح الإرهاب في القرآن الكريم – كما أشرنا – وخلو بطون المعاجم من دلالته الشائعة يحتمان علينا رفض استخدام المصطلح في حقله الدلالي الذي يصر عليه مروجو العولمة؛ لأنه ينطوي على مخاطر من شأنها أن تشوه الخطاب الثقافي العقائدي كما أن (القول بأن التعبير المقابل لتعبير (ترويريزم terrorism) الذي تنادي شعوب الغرب وغيرها بمحاربته ومطاردته في عقر ديار من يتعاطونه، هو مصطلح (الإرهاب...!) إنما يعني إعطاء الضوء الأخضر للانقضاض على من تحوي ثقافتهم الموروثة هذا التعبير في عقر ديارهم، بغية استئصاله من مصادر لغتهم وثقافتهم، وحملهم على التوقف عن استعماله باعتباره جرمًا دوليًّا اصطلحت الدول كبيرها وصغيرها على محاربته، واجتثاثه من أساليب تعبيرها ومصادر تراثها الديني والثقافي). (١٠)

إن تعارض دلالة مصطلح الإرهاب التي يشيعها مروجو العولمة مع الدلالة اللغوية والعقائدية للمصطلح ذاته تقتضي أن يكون المترجم متخصصا في المعاجم وعلم التفسير؛ لأن غياب التخصص يسمح بتسرب المصطلحات التي تتعارض مع البنية اللغوية والعقائدية، وإذا كان الأمر يحتاج إلى مزيد من الإضاءة فإننا نجزم بالقول: إن المهارة اللغوية وحدها لا تؤهل المترجم في سياق التحديات الثقافية للعولمة.

وعطفاً على ما تقدم، كيف يمكن أن نتساهل مع غياب فكرة التخصص في الترجمة أمام مصطلح الشرق الأوسط أو الشرق الأوسط الكبير أو الشرق الأوسط الجديد؟ ذلك الشرق الذي تسعى سياسة العولمة إلى إيجاده بهدف خلق وسط جغرافي ومناخ ثقافي يجعل من (إسرائيل) كياناً شرعياً متجانساً مع محيطه الجغرافي. كيف يمكن للمترجم أن يتعاطى مع هذا المصطلح بكل تشكيلاته اللغوية إذا لم يعاين أبعاده السياسية؟ والخطورة في هذا المصطلح المترجم في أن (**الوجود الحقيقي لهويات متعددة تفسح المجال لهوية نشاز أن تقع على قدم المساواة مع الهوية العربية– أو مع الهويات القطرية أو الإقليمية.... يتفق منطق مع من أراده أن يبرز في مشروع الشرق الأوسط الجديد حين دعا إلى ثورة في المفاهيم لتحقيق مشروعه. وما الثورة بالمفاهيم إلا الإتيان على مفاهيم الأمة العربية والوحدة العربية والثقافة العربية وتأكيد النشاز التاريخي «لإسرائيل»**)(١١) .

التغير التدريجي للمصطلح المترجم:

ومن التحديات التي ينبغي أن تعالجها الترجمة في ظل العولمة التغير التدريجي للمصطلح، وهو تغير مقصود يخدم أهدافا ثقافية وسياسية مضمرة، إذ يبدأ المصطلح بلفظ محدد يستمر زمنا محدداً، ثم يتحول إلى لفظ آخر بعد أن يكون اللفظ الأول قد استقر في الخطاب الإعلامي، ولا يخفى أن المصطلح لا يحيا خارج المناخ السياسي، إذ إن المصطلح

يجسد المعطيات السياسية والثقافية، وحينما يطرأ تغير في دلالته فإن التغير يكشف عن هبوط في مستوى الاستحقاقات السياسية. ولنضرب مثلاً بمصطلح (القضية الفلسطينية) الذي أصابه تغير جذري عبر مراحل زمنية مختلفة، فقد تحول مصطلح (القضية الفلسطينية) إلى مصطلح (المشكلة الفلسطينية) وبين القضية والمشكلة فرق دلالي شاسع، إذ تتحول قضية الأرض المسلوبة والشعب النازح إلى مشكلة قابلة للحل بين (طرفين) بعد أن كان مصطلح القضية يؤكد على حق الطرف الوحيد في فلسطين، وتحول مصطلح (المشكلة الفلسطينية) إلى مصطلح (المسألة الفلسطينية) وبين المشكلة والمسألة مزيد من التنازل في الاستحقاقات السياسية، إذ أضحت القضية الفلسطينية مسألة تبحث عن إجابة على طاولة المفاوضات، وهي مسألة لا حل لها إلا بوساطة الحوار بين (الطرفين) - كما يفيد المصطلح- ، وتحول مصطلح المسألة إلى مصطلح (الصراع العربي الإسرائيلي) الذي اختزل القضية الفلسطينية بالصراع على الحدود وأراض عربية محتلة عام ١٩٦٧، ثم تحول مصطلح الصراع إلى نزاع، ولا يخفى الفرق الدلالي بين الصراع والنزاع الذي يكتسب بعدا قضائيا يمكن تسويته بالحوار والمفاوضات. وبهذا تحاول ترجمة المصطلحات تفريغ القضية الفلسطينية من محتواها الوطني والإنساني والقومي. وتقتضي مواجهة الإفرازات السلبية للترجمة العمل على إيجاد مؤسسات رسمية تعتني بـ (نقد الترجمة) [١٢]

ولا يقتصر التوجيه السياسي للترجمة على معطيات القضية الفلسطينية، إذ يذكر المؤرخ الفرنسي اندريه جوليان A.Julien أن المترجمين الفرنسيين في الجزائر، كانوا يحملون رتباً عسكرية، وكانوا يعملون بالتعاون مع إدارة التوجيه المعنوي التابعة للجيش الفرنسي، بهدف فرض نصوص بعينها تسوّغ الفكرة الاستعمارية. [١٣]

نتائج الصراع بين العولمة والخصوصية الثقافية (الجيوب الثقافية) :

يفضي الصراع بين العولمة والخصوصية الثقافية إلى نتائج متباينة ترضي مسوقي العولمة حينا، والمدافعين عن الخصوصية الثقافية حينا آخر. **ويتجسد التباين في نتائج الصراع بين العولمة والخصوصية الثقافية في ثلاثة أمور**؛ أولاً: نجاح العولمة في إذابة الخصوصية الثقافية، وفي هذا تحقيق لهدفها الأقصى وهو خلق منظومة قيم إنسانية مشتركة ونمط تفكير بنيوي مستمد من سياسات عليا للدول المسيطرة والمروجة للعولمة. وثانياً: نجاح الخصوصية الثقافية في صد تيار التغريب العولمي، وفي هذا يتحقق الهدف الأسمى للثقافات الوطنية. وثالثاً: نجاح العولمة في خلق خلايا فكرية وجيوب اجتماعية ثقافية في مجتمع ما. وأزعم أن الخشية من نجاح العولمة في هذا المضمار لا تقل عن الخشية من ذوبان الخصوصية الثقافية.

إن نجاح العولمة في تسويق النصوص المترجمة المنتخبة قد يفضي إلى عزل اللغات عن مركز المعادلة الدولية، وإلى إذابة الثقافات الوطنية لصالح ثقافة العولمة، وهو نجاح يؤدي بالضرورة إلى تغريب المجتمع المستهدف عن مخزونه التراثي وجذور تاريخه ومعالم هويته، وقد يحدث هذا لأي مجتمع تجتاحه أعاصير سياسية ونكبات اجتماعية، وقد تستمر حالة التغريب فترة زمنية قد تطول أو تقصر، ولا ريب أن هذا النجاح الباهر لا تحققه جهود فردية مهما كانت مثابرة المترجمين على إنجاز النصوص كمًا ونوعا، ولا تحققه كذلك جهود مؤسسات تعكف على ترجمة الفكر العولمي، إذ إن إذابة الثقافة الوطنية يقتضي توافر جهات سياسية ذات سلطة قرار نافذ في بسط أنماط اجتماعية بالقوة، والهيمنة على الفكر التربوي.

ولكن حالة التغريب لا تدوم للأبد، إذ ينشأ جيل مشبع بالضجر والاحتقان من حالة التغريب يتلوه جيل يثور على الحالة، ويثأر لتراثه وتاريخه وهويته، ولو كلفه هذا التحول تغييرا سياسيا أو مواجهة مع أطراف خارجية.

خلايا فكرية وجيوب ثقافية:

أما نجاح العولمة– عبر الترجمة المنتخبة– في خلق خلايا فكرية وجيوب اجتماعية ثقافية، فيفضي إلى خلق ثقافة التشكيك في ثوابت الخطاب الوطني والقومي والديني، وإلى شعور بالنفور من الانتماء للذات وازدواجية في الهوية التي تعني (الإحساس الداخلي المطمئن للإنسان على أنّه هو نفسه في الزمان والمكان، وعلى أنّه منسجم مع نفسه باستمرار مهما تعددت واختلفت المكانات الاجتماعية وعلى أنّه معترف به بما هو عليه من طرف الآخرين الذين يمثلون المحيط المادي والاجتماعي والثقافي المحلي والإقليمي والدولي) [١٤] ، وتفضي الجيوب الثقافية الناجمة عن نجاح الترجمة المنتخبة إلى ثنائية لغوية؛ لغة جاذبة إلى الأصالة والعراقة، ولغة جاذبة نحو الآخر حيث بريق المعاصرة.

وليت الأمر ينتهي عند هذه النتائج على مستوى أفراد أو شرائح اجتماعية، بل إن الأمر يتجاوز هذه المثالب إلى خلق أشكال من الصراع الداخلي تفضي إلى اضطرابات وفتن... بين أنصار اللغة الوطنية/ القومية ولغة العولمة على مستوى الاستخدام الفردي أو العلمي أو الرسمي، وصراع بين أنصار الفلكلور الشعبي ومؤيدي العولمة الذين يرغبون بإظهار طقوس اجتماعية غريبة وجديدة عن النسق الفلكلوري الموروث في مناسبات اجتماعية معينة، وبين المحافظين على منظومة القيم الاجتماعية والفكرية من جهة، ودعاة العولمة الذي يجدون في تسويق القيم الجديدة فرصة للتغيير وصولا إلى حياة أفضل. وبين الخطاب الديني وعلمانية العولمة .... الخ

ويقفز إلى الذهن سؤال جدير بالتأمل، كيف تستطيع النصوص المترجمة سواء كانت أدبية أم فكرية إحداث خلايا غريبة وجيوب في الوسط الاجتماعي والثقافي؟ هل يحمل النص المترجم بذاته شحنات تأثير وإثارة قادرة على حرف البوصلة الثقافية الوطنية؟ لا أظن أن تلقي النص المترجم قادر على إحداث أشكال الصراع التي أشرنا إليها، ولكن إذا تسربت مضامين النص المترجم إلى جسد الكتابة الوطنية إلى حد التماهي مع الخطاب الثقافي الوطني بحيث يصعب اكتشافها من المتلقي العادي، فإن فاعلية التأثير والإثارة للنص الجديد المكون من مضامين النص المترجم والنص المستحدث، تجد سبيلاً ميسراً لخلق الخلايا والجيوب التي أشرنا لها.

ومن المفيد أن نشير إلى بعض الخلايا والجيوب التي تنجم عن النصوص المترجمة، فقد تصور بعض النصوص الأدبية المترجمة ظواهر اجتماعية غريبة عن الثقافة الوطنية/ القومية نحو معايير أو ضوابط نظام الأسرة، فمن المعلوم أن الأب يمثل السلطة العليا في نظام الأسرة العربية، وأن العلاقة بين الزوج والزوجة هي علاقة شراكة وتقاسم مسؤوليات، وقد تنجح الترجمة في تسويق أعمال أدبية تخالف أبجديات النظام الأسري، نحو: تهميش سلطة الأب على الأبناء ومنح الفتيات الحرية المطلقة في اختيار علاقات اجتماعية خارج منظومة القيم المتواضع عليها، وبعيدة عن نظام الرقابة الأبوية، وحرية المرأة/ الزوجة وفق مفاهيم العولمة، وكذلك تسويق حزمة من الأفكار والممارسات التي تندرج في باب الليبرالية فكرا وممارسة، نحو: الزواج الأثني، وأنماط من الثقافة الجنسية، والحرية الدينية، وإمامة المرأة .... الخ. ولو تأملنا الرجال والنساء والأولاد الذين يرتدون قمصاناً من كاليفورنيا وقبعات تكساسية وكسكيت لاعبي البيسبول وقمصاناً تحمل علامة إحدى الجامعات الأمريكية أو برمودا من فلوريدا، سنحصل على صورة دقيقة عن خضوع الكرة الأرضية لقواعد اللباس الأمريكية. (١٥)

إلى من يوجه النص المترجم في سياق العولمة؟ :

في سياق هذا الدور الريادي للترجمة يطل علينا سؤال يشكل تحديا لكل القائمين على مشرع التواصل الثقافي الإنساني... من هو المتلقي الذي ينبغي أن يوجه إليه النص المترجم الذي يحوي مطالب التواصل الثقافي الإنساني؟ هل هو جمهور المثقفين والمبدعين والعاملين في الحقل الثقافي والمهتمين بالمشروع الثقافي الكوني؟ أزعم أن هذه الفئات لا تحتاج إلى نص مترجم يرصد لها ضرورات التواصل الثقافي ويكشف لها عن أهمية الخصوصية والتعدد والتنوع؛ لأن المخزون الثقافي والوعي البنيوي لتك الفئات يستغني عن التوجيه والإرشاد الذي يختزله النص المترجم. لذا ينبغي أن يوجه النص المترجم إلى

الفئات العمرية الدنيا بهدف ضمان بنية تحتية ثقافية للمشروع الثقافي الكوني، ويقتضي هذا الاقتراح إيجاد هيكلية يتوافر فيها التخطيط والتنظيم لضمان نجاح المشروع الكوني، ومن المستبعد أن تؤدي الاجتهادات الفردية والعفوية النتائج المتوخاة، لذا ينبغي أن يكون التخطيط والتنظيم ضمن استراتيجية شاملة تتبناها الدول وتشرف على تنفيذها، ولا تؤتي هذه الاستراتيجية أكلها إلا إذا اعتمدت على مؤسسات التربية والتعليم. (ومن المفروض أن يشارك في وضع هذه الخطة جميع الجهات المعنية بما فيها اتحاد الكتاب العرب، ومجمع اللغة العربية، والهيئات والأجهزة المختصة في وزارات الثقافة والتعليم العالي والإعلام والمركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر واتحاد الناشرين السوريين، مع الاستئناس بآراء المختصصين في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والمنظمة العربية للترجمة (تأسست أواخر عام ١٩٩٩ بيروت) ، واتحاد المترجمين العرب (تأسس أوائل عام ٢٠٠٢ بيروت) ، وكذلك دور النشر الخاصة في القطر التي يجب إفساح المجال لها ضمن هذه الخطة للقيام بمبادراتها الخاصة) [١٦] :

إن تبني مؤسسات التربية والتعليم للمشروع الثقافي الكوني يقتضي أن يتحول النص المترجم– الذي يحوي قطوفا من الثقافات الإنسانية– إلى مقرر دراسي يتعلمه التلاميذ بمستويات ثقافية متفاوتة وفق المستوى العمري أو الصفي ، وذلك لتأسيس ثقافة إنسانية إلى جانب الثقافتين الوطنية والقومية، إذ إن البناء الوطني والقومي الذي تضطلع به مؤسسة التربية والتعليم، لم يعد كافيا للتصدي لإفرازات العولمة الثقافية والاجتماعية والفكرية، ومن اليسير إعداد مناهج دراسية تعتمد على بناء ثقافي إنساني تراكمي. إذ (إن التعليم يمكنه أن يؤدي دوراً كبيراً في تصحيح الخلل الذي يعانيه نسق القيم الراهن، ولاسيما القيم الإنسانية، ويستطيع أن يعمل على إرساء قيم تنموية واتجاهات مجتمعية، تساعد المنطقة على مواجهة التحدي الذي أفرزته سيادة قيم العمل والإنتاج، وتراجع قيم التسامح والسلام وحقوق الإنسان) [١٧] .

ويتأثر طلاب المدارس بأنماط ثقافية لشعوب منظومة الدول الكبرى نحو أمريكا وبريطانيا وفرنسا بوساطة وسائل الإعلام والأعمال الدرامية وغيرهما ولكن (ماذا يعرف أبناء المدارس في بلدان أميركا اللاتينية وشبه الجزيرة الأيبيرية عن أمتنا العربية وبلداننا وثقافتنا والإسلام الذي نعتنقه وقيمنا المشتركة في الاعتقاد؟! ماذا يعرفون عن القضايا الرئيسة التي تشغلنا وتدمينا وعن المصالح التي يمكن أن نتبادلها في مجالات اقتصادية شتى. وماذا نعرف نحن عن الثقافة والقضايا والمشكلات التي لتلك الشعوب! ؟ إن المدخل التربوي القائم على ترسيخ الحقائق العلمية والمعرفية الموضوعية كفيل بإزالة كثير من رواسب الماضي، وتصحيح أو توضيح ما يبني عليه المتعصبون من جهل وصور مشوهة يشغلون بها فضاء الذاكرة، ويجعلون الوجدان مثقلاً بعوامل الاضطراب) [١٨] .

مشروع الترجمة الكوني لمواجهة العولمة:

لا جدال في أن الترجمة ليست مهارة لغوية، وأن أهميتها لا تقتصر على تبادل ثقافي خارج الإطار القومي، وعليه فليس غريباً أن يعمد لينين إلى تكليف الأديب مكسيم جوركي بالإشراف على الترجمة معلناً أن أهمية الترجمة تعادل أهمية الكهرباء في روسيا [١٩]، **وليس غريباً أن يلقب المترجم الصيني (كنفشيوس) بنبي الصين أو معلم الجنس البشري** [٢٠].

ويقتضي الأفق الكوني لمشروع العولمة الذي يسعى إلى إذابة الخصوصية الثقافية في محلول العولمة، تشكيل شبكة كونية قادرة على صد التيار الثقافي الجارف للعولمة، **ويمكن تشكيل هذه الشبكة من آليتين**، الأولى: إقامة علاقات دولية بين الرافضين (مثقفين ومترجمين) للعولمة، والثانية: نقل الثقافات التي تهددها العولمة من الهامش إلى المركز عبر الترجمة. ويمكن أن تتحقق علاقات الآلية الأولى بوساطة عقد مؤتمرات أو ندوات دولية تتوزع إلى مجموعات لغوية، إذ يمكن أن يضم الملتقى الواحد لغتين أو ثلاث لغات، يتلوه ملتقى آخر، ويتحدث المشاركون في كل ملتقى بلغاتهم الوطنية بهدف تعزيز اللغات التي تسعى العولمة إلى تهميشها أو تحييدها من الخطاب اللغوي الكوني، وينبغي أن تحرص مداخلات المشاركين على تسويق الثقافات الوطنية بمختلف أطيافها الأدبية والفلكلورية وغيرهما، ويمكن أن تتم ترجمة المداخلات بوساطة الترجمة الفورية أو الترجمة القبلية من خلال مطبوعات تعد سلفا لهذه الغاية.

وعطفا على ما تقدم فإن المشاركين في هذه الملتقيات المقترحة ينقسمون إلى فئتين متكاملتين؛ فئة المتحدثين المختصصين بأشكال الثقافة الوطنية، وفئة المترجمين المحترفين. كما يمكن أن تتحقق العلاقات بين المترجمين الرافضين للعولمة عبر إنشاء مواقع ومنتديات إلكترونية تُعنى باللغات والثقافات الوطنية، على أن تُزود تلك المواقع والمنتديات بتقنية ترجمة فورية لكل اللغات المشاركة، ومن المفيد في هذا التصور التقني الكوني أن تصمم المنتديات وفق منظومات لغوية متكاملة نحو: ومنتدى العربية والصينية، ومنتدى العربية والفيتنامية، منتدى العربية والهندية، منتدى الصينية والفيتنامية.... وهكذا، والهدف من هذا التقسيم خلق خلايا تواصل بين اللغات والثقافات المشاركة.

ولا يخفى أن توافر الشروط الموضوعية لنجاح هذه الآلية يفضي إلى تحقيق الآلية الثانية التي تسعى إلى نقل الثقافات المستهدفة من هوامش النفي والتغريب إلى مراكز الصدارة.

موقفنا من القيم الوافدة من الترجمة:

تتسم منظومة القيم الاجتماعية بالثبات والتقديس، ويخضع سلوك الأفراد المرتبط بتلك القيم إلى عمليات مراقبة ومتابعة وتقويم من قبل عامة الناس والمؤسسات الرسمية والأهلية وكذلك من النظام الأسري، فإذا خالف سلوك ما منظومة القيم، أو ابتعدت مقولة فكرية عن الثوابت أو ظهر خطاب يغرد خارج السرب الثقافي، فإن تلك المخالفة ستفضي إلى النقد والرفض والتشهير، وذلك أن كل جديد أو غريب أو دخيل يحاول أن يغير أو يؤثر في الموروث الثقافي أو المعتقد الديني أو الثوابت الاجتماعية، يستنهض مقومات الهوية الثقافية، وينظر إليه بالشك والريبة والترقب.

وينبغي ألا تنفر المنظومة الثقافية من كل قادم جديد قبل معاينته والوقوف على ماهيته، إذ إن الرفض المسبق يكشف عن رغبة بالانكماش أو الانغلاق الذي يفضي إلى الضمور الثقافي والتقهقر الحضاري، كما أن الترحيب بكل ما هو قادم من فكر وممارسة يعد أكثر خطراً من الانغلاق؛ لأنه قد يفضي إلى الاغتراب والذوبان في الآخر.

إن موقف المنظومة الثقافية من النصوص المترجمة يقتضي وجود آلية مقارنة دائمة بين منظومة القيم القائمة فعلاً، ومنظومة القيم التي ينبغي أن تكون من جهة، وبين منظومة القيم القائمة فعلاً، والقيم الوافدة التي لا ينبغي أن تكون من جهة أخرى. وإذا أحسنا تشكيل آلية المقارنة، فإنه من اليسر علينا تقويم مجمل الأعمال المترجمة من أشكال أدبية وفكرية وفلسفية، وينبغي التنويه في هذا السياق إلى أن الأعمال المترجمة الوافدة تتخذ شكلين؛ الأول: شكل سافر يتحدى أبجديات المنظومة الثقافية، ولا يحتاج هذا الشكل إلى آلية مقارنة. والثاني: شكل مقنّع لا تطفو على سطح نصوصه تحديات للموروث الثقافي، ولكنه يحمل في حناياه جينات قد تتخلق في الرحم الثقافي فتشكل أجساما غريبة.

ولسنا بحاجة لمن يذكّرنا بضرورة الانفتاح على الحضارات المغايرة، لا سيما التي تدّعي لنفسها صفةً (العالمية)، بحكم قوتِها وسيطرتها وتسلّطها، فهذا أكثرُ بداهةً... فالمشكلةُ لا تصاغُ بعباراتٍ مثل: هل نتفاعلُ أم لا؟ المشكلة الحقيقيةُ تكمنُ في شروط هذا التفاعل، ومنطلقاته، وبمدىً تحكمنا بهذه الشروط، ومدى اتفاقنا حولَ تلكَ المنطلقات. (٢١).

ترجمة الأعمال الدرامية والأفلام السينمائية في سياق العولمة:

لا تقتصر علاقة الترجمة بالعولمة على مساحة المطبوعات الورقية التي تعد حيزاً كلاسيكيا للترجمة. وما دام الخطاب الثقافي للعولمة ينساب في الوسائل المقروءة

والمسموعة والمرئية، فإن نشاط الترجمة ينبغي أن يواكب هذه الوسائل. ولعل الخطاب الفني المترجم (الدرامي والسينمائي) عبر القنوات الفضائية أكثر تأثيراً وإثارة من الخطاب المطبوع، ويعود هذا التفاوت إلى أسباب فنية تتمثل بجاذبية القنوات الفضائية بما تملكه من تقنيات فنية ومؤثرات درامية يفتقر إليها الخطاب المطبوع، وإلى مؤثرات اجتماعية تفضي إلى اكتساب أنماط من السلوك الاجتماعي، يتناغم حينا ويتعارض أحيانا أخرى مع منظومة القيم الاجتماعية، وأمام هذا الواقع ينبغي أن تعاين الترجمة الخطاب الفني المترجم الذي يعد وسيلة ناجعة لتسويق الخطاب الثقافي للعولمة.

ويصنف الخطاب الفني المترجم إلى ثلاثة أشكال: الأعمال الدرامية المدبلجة والأفلام السينمائية المترجمة، ومسلسلات الأطفال المترجمة والمدبلجة. **ويمكن بيان علاقة الترجمة بالعولمة وبخاصة فيما يتصل بالمؤثرات الاجتماعية والفكرية– من خلال الأشكال الثلاثة– على النحو الآتي**:

◄ **الأول– الأعمال الدرامية المدبلجة (الترجمة المسموعة)**:

لا يخفى أن الترجمة المسموعة (المدبلجة) باللغة الفصيحة أو اللهجة المحكية، ولا سيما اللهجتين السورية واللبنانية – كما هو واقع حال مشاهدة الأعمال الدرامية المترجمة– ، استطاعت أن تأسر أفئدة قطاع كبير من المشاهدين في غير مكان في الأقطار العربية. وقد حمل الخطاب الفني المترجم جينات ثقافية تنسجم مع الأهداف المضمرة لمشروع العولمة، وبخاصة إعادة صياغة العلاقة بين الرجل والمرأة بعيداً عن مقتضيات الموروث الاجتماعي والضوابط الدينية وأبجديات المجتمع المحافظ، ولعل المسلسلات التركية المدبلجة، وبخاصة المسلسلات الموسومة بـ نور، دموع الورد، سنوات الضياع، الحلم الضائع، وتمضي الأيام... الخ هي أكثر الأعمال الدرامية تأثيراً في إعادة صياغة ثقافة عاطفية تحتاجها شرائح واسعة في المجتمع العربي.

ولا يقتصر تأثير الخطاب الفني المترجم على الفضاء الاجتماعي والعاطفي، بل يمتد إلى إنتاج ثقافة استهلاك جديدة، إذ يندفع المشاهدون إلى تقليد الممثلين في أزيائهم، وما يتصل بمظهرهم الخارجي، فتطفو على سطح الحياة اليومية شرائح اجتماعية مستنسخة– في أزيائها ومظهرها– من أبطال وشخصيات المسلسلات المترجمة، وقد تؤدي ثقافة الاستهلاك الجديدة إلى التأثير في ثقافة العمران والتأثيث في تصميم البيوت، وبخاصة (الديكورات) الخلابة للبيوت التي تجري فيها أحداث الدراما المترجمة، (فثقافة الإعلان التي تروج لثقافة الاستهلاك قد صدرت بشكل أو بآخر من حالة الانبهار الشديد بالمجتمعات

المنتجة وثقافتها. وغدت السلعة ترمز للمنتج نفسه، إذ صار الناس يقبلون عليها لأنها تعني أموراً ليست مما يتعلق بغرض استعمالها بشكل مباشر، وتولد نتيجة لذلك شكل من أشكال التبرم بالذات وتغذية نزعة التماهي مع المتسلط وتقمص سلوكه والاستغراق في عالمه من خلال المزيج من الصور والعبارات التي تتوجه إلى إيقاظ شهوات المستهلك وتحريك رغباته في الامتلاك. وهي بذلك لا تعدم وسيلة نشر إعلاناتها حيث الانترنيت والشبكات العنكبوتية وغيرها) [٢٢] .

وينبغي أن ننوه إلى وجود توافق بين منظومة القيم الاجتماعية وكثير من المرايا الثقافية التي تتجلى في الأعمال الدرامية المترجمة نحو الخطاب الاجتماعي الذي تضمنه المسلسل المكسيكي (كاميلا) التي تواجه نقداً اجتماعياً لاذعاً في سياق خروجها عن منظومة الأعراف والتقاليد، وكذلك يقارن المسلسل بين منظومتين ثنائيتين لأسرتين من المجتمع المكسيكي، وتفضي تلك المقارنة إلى انتصار منظومة القيم التي تنسجم مع الموروث الاجتماعي العربي. وكذلك الدراما الهندية الموسومة بـ (جودا أكبر) التي تعالج العلاقة الحضارية بين المسلمين والهندوس، وتُبرز قيم التسامح والاحترام المتبادل بين الأديان، بل تؤسس تلك الدراما الهندية لثقافة حوار الأديان، وتحفز لإنتاج دراما عربية مدبلجة إلى لغات مختلفة تنهض بمقتضيات المشروع الثقافي القومي.

◄ **الثاني- الأفلام السينمائية المترجمة (الترجمة المقروءة)** :

يسهم الخطاب السينمائي المترجم في تسويق ثقافة العولمة، إذ يقول المخرج السينمائي البريطاني المعروف بيتر غريناوي Peter Grcenaway في مقابلة أجريت معه إن سينما هوليود ذات الثقافة الأحادية قد فرضت عولمة متجانسة حالت دون سماع معظم الأصوات الأخرى. فهي تعبر عن الضمير الإنساني بأسلوب أحادي البعد نافية التعددية. كذلك أشار المخرج السينمائي اليوناني إلى الرقابة المالية الأمريكية والمنهج المنفرد المضطرب الذي تفرضه الولايات المتحدة على السينما. كما أبدى قلقه بشأن الجيل التلفزيوني الذي يتلقى معرفية عن السينما والفنون بوجه عام عبر التلفاز وجمالياته.

وقد نهضت سينما هوليود بدور ريادي في تشكيل المعالم الثقافية الحالية. و يقوم المنتجون بدراسة قبول جمهور بلدان أوربا الشرقية وأفريقيا أو آسيا للأفلام الأمريكية ودرجة تفضيلهم لها. وتقوم وسائل الإعلام (الفضائيات ومواقع الإنترنت والمجلات المتخصصة) برفد الخطاب الثقافي الذي تتضمنه العولمة، وذلك بوساطة ترويج لباس الفنانين وعاداتهم وطفولتهم والطعام الذي يحبون، أو كلَّ شيء يمكن أن يعزز نمط الحياة[٢٣] .

واستئناسا بما تقدم فقد بدأت دول كبرى تتململ من استبداد الإعلام الأميركي وطغيانه، الذي يسيطر على مالا يقل عن (٦٥٪) من البرامج التي يستقبلها مواطنو تلك الدول....حيث تصدر الولايات المتحدة أكثر من (١٢٠,٠٠٠) ساعة من البرامج التلفزيونية سنوياً إلى أوربا وحدها، وتنمو تجارة هذه البرامج بمعدل (١٥٪) سنوياً... مما اضطر الحكومة الفرنسية إلى إصدار تشريع يقضي بألاَّ تزيد نسبة البرامج الأجنبية في محطات الكوابل عن (٣٠٪) . [٢٤] وفي السياق ذاته رفضت هيئة الإذاعة البريطانية قد رفضت إذاعة برنامج (شارع السمسم) الذي أنتجه الأمريكيون لأنه برأيها سيحمل إلى أطفال بريطانيا قيماً غريبة عنهم... [٢٥] .

ويقول (فولكنر) وزير خارجية كندا السابق في سياق تبرمه من الطغيان الإعلامي الأميركي: إذا كان الاحتكار أمراً سيئاً في صناعة استهلاكية، فإنه أسوأ إلى أقصى درجة في صناعة الثقافة، حيث لا يقتصر الأمر في الحالة الثانية على تثبيت الأسعار، وإنما تثبيت الأفكار أيضاً، مما دفع بعض الباحثين إلى القول: إن الأطفال في كندا، من كثرة ما يتعرضون له من برامج أميركية، أضحوا لا يدركون أنهم كنديون..... [٢٦] .

◄ **الثالث- رسوم الأطفال (الترجمة المسموعة والمقروءة)** :

تعد رسوم الأطفال بما تحويه من عناصر التشويق والإثارة والمغامرة والجاذبية سلاحا ذا حدين في سياق علاقة الترجمة بالعولمة، فإذا انطلق القائمون عليها من مقتضيات التواصل الثقافي بين الشعوب وبخاصة الشعوب التي تشغل حيز الهامش في المعادلة الدولية .. فإن رسوم الأطفال بما تحويه من مضامين ثقافية ستكون فرصة ذهبية لزرع جينات ثقافية في التكوين الفكري البنيوي للأطفال .... وبهذا تكون الترجمة في هذا السياق تحدياً ناجعاً لمشروع إذابة الثقافات لصالح الثقافة الكونية التي تتحكم بها الدول الكبرى، أما إذا كان القائمون على برامج الأطفال من مروجي الفكر العولمي فإن التقنيات الفنية لرسوم الأطفال ستنجح في تأسيس ثقافة نابعة من أهداف العولمة.

دور الترجمة في الرد على المصطلحات الدينية:

يسعى الخطاب الفكري والاجتماعي للعولمة إلى تفريغ المخزون العقائدي وتغريب خطاب الأنا الديني ، ويحشد لهذا الهدف عدداً من الأدوات والآليات التي تتجلى في وسائل إعلامية وأقلام مأجورة وبرامج موجهة. ويدرك رواد العولمة فعالية الحصانة الدينية التي

تمنع تسرب أي فكر لا ينسجم مع النسيج العقائدي للأنا، لذا فهم حريصون على تعطيل المضاد العقائدي لتفعيل أمصال العولمة في الجسد الفكري والثقافي. إذ إن التفريغ والتغريب يمر بمسارين متقاطعين؛ مسار داخلي يتجسد في الأقلام المأجورة والبرامج الموجهة التي تمهد لنجاح المسار الخارجي الذي يتجسد في المصطلحات الإعلامية المترجمة كالإرهاب والتطرف والأصولية والإسلام السياسي ... الخ لتشويه الخطاب الديني وتشويهه.

ويتكفل القائمون على الخطاب الديني من مؤسسات وأفراد بالرد على أصحاب المسار الأول بالآلية ذاتها؛ إذ من اليسير شحذ الأقلام المضادة وتوجيه البرامج المقاومة للمسار الداخلي، أما المسار الخارجي فيقتضي توجيه بوصلة الترجمة لإسقاط ورقة التوت عن المصطلحات التي يروجها خطاب العولمة.

إن حماية خطاب الأنا الديني من التفريغ والتغريب تقتضي أن نتجاوز الفضاء اللغوي والجغرافي الذاتي إلى فضاء الآخر الذي أنتج تلك المصطلحات، وذلك بترجمة المطبوعات الورقية والإلكترونية والندوات وبرامج القنوات الفضائية التي تتكفل بالرد على مصطلحات التشويه والتغريب، وكلما تعددت لغات الترجمة ازداد انحسار تلك المصطلحات، وضعف تأثيرها، وفترت حرارتها الإعلامية، ولا يخفى أن نجاح خطاب الترجمة المضاد لتلك المصطلحات في الحيز الثقافي والاجتماعي للآخر يسهم في إسقاط المصطلح في عقر داره، إذ إن الآخر لا يعمد إلى تصدير مصطلحاته إلا بعد تسويقها في محيطه الثقافي والاجتماعي، فمصطلح الإرهاب الديني أو التطرف الإسلامي لم يصل إلينا إلا بعد انتشاره في المحيط الثقافي للآخر.

إن التهم والافتراءات التي تسعى إلى تغريب الهوية الدينية أو تشويهها لا يكفي رفضها والرد عليها بلغتنا وأدبياتنا فقط، كما أن التصدي لتلك المصطلحات يمثل مسؤولية أخلاقية وثقافية، إذ إن (**المثقفين الذين يحترمون الحقوق والحريات، ويعطون للثقافة والحوار دوراً في حل الخلافات، ويعرفون جيداً الفرق بين الإرهاب المدان والمقاومة المشروعة، هم الأقدر على مواجهة هذه الموجة من الشر المنطلق من عقاله تحت شعار محاربة الشر، حيث يعلن مدبروها ومحركوها أصحاب المعايير المزدوجة تصنيفات سقيمة مثل: من لم يكن معنا فهو ضدنا. ومن لا يقدم مصالحنا على مصالحه يكرهنا ويعتدي على مصالحنا؟!**) [٢٧].

خاتمة:

تميل الدراسة إلى العولمة ما دامت قناة تواصل توفر التقنيات الحديثة، وتلغي المسافات والحدود الجغرافية، وتختصر الزمن، وفي الوقت ذاته تعزف الدراسة عن العولمة في حالة المساس بالخصوصية والتعددية الثقافية وتشويه العلاقة الحضارية بين الأنا والآخر. وعرضت الدراسة موقفي المؤيدين والمعارضين؛ فمؤيدو العولمة يحرصون على ترجمة النصوص التي تنسجم مع الفضاء الثقافي والاجتماعي لمنظومتهم الفكرية، ومعارضو العولمة يحرصون على ترجمة النصوص الممانعة لفضاء العولمة.

وأبرزت التحديات التي تواجه المترجم في سياق العولمة، وهي التخصص الذي يضمن كشف القناع الثقافي للمصطلح المترجم، وكذلك التغير التدريجي للمصطلح، وهو تغير مقصود يخدم أهدافا ثقافية وسياسية مضمرة.

ونبهت الدراسة إلى نجاح العولمة– عبر الترجمة المنتخبة– في خلق خلايا فكرية وجيوب اجتماعية ثقافية، تفضي إلى خلق ثقافة التشكيك في ثوابت الخطاب الوطني والقومي والديني، وإلى شعور بالنفور من الانتماء للذات وازدواجية في الهوية.

وتساءلت الدراسة عن المتلقي الذي ينبغي أن يوجه إليه النص المترجم الذي يحوي مطالب التواصل الثقافي الإنساني، هل هو جمهور المثقفين والمبدعين والعاملين في الحقل الثقافي والمهتمين بالمشروع الثقافي الكوني؟ .

واقترحت الدراسة تشكيل شبكة كونية قادرة على صد التيار الثقافي الجارف للعولمة من آليتين، الأولى: إقامة علاقات دولية بين الرافضين (مثقفين ومترجمين) للعولمة، والثانية: نقل الثقافات التي تهددها العولمة من الهامش إلى المركز عبر الترجمة.

ودعت الدراسة إلى معاينة الخطاب الفني المترجم الذي يعد وسيلة ناجعة لتسويق الخطاب الثقافي للعولمة، نحو ترجمة الأعمال الدرامية والأفلام السينمائية، ورسوم الأطفال (الترجمة المسموعة والمقروءة) .

الهوامش:

1. العيسوي، بشير: الترجمة إلى العربية – قضايا وآراء– دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ٧٢
2. الجيلالي، حلام، أثر العولمة في اللسان الرسمي (العربية نموذجا) مجلة اللغة العربية. المجلس الأعلى للغة العربية، ع ٥، الجرائر ٢٠٠١، ص ١٢٨.
3. بلعيد، صالح، محاضرات في قضايا اللغة العربية. مطبوعات جامعة قسنطينة، ص ٣٣٤
4. إمام، زكريا بشير: في مواجهة العولمة. عمان، الأردن، ٢٠٠٠، ج،١ ص ٤
5. بن عبد العالي، عبد السلام، الترجمة أداة للتحديث مجلة فكر ونقد، عدد ٧٩/ ٨٠ – أبريل ،٢٠٠٦، المغرب، ص: ٣٤
6. انظر، الحلاّق، مُحَمّد راتب، العَولمةُ وَسُؤَالُ الهُويَّة. مجلة الفكر السياسي العددان الرابع والخامس السنة الثانية شتاء ١٩٩٨ ص ٣٢٤
7. انظر، أبوهيف، عبدالله، الحرية والمجتمع المدني والعولمة. مجلة الفكر السياسي لعدد ١٦ ربيع– صيف ٢٠٠٢، ص ٢٩
8. انظر، ناصر، مها خير بك، اللغة العربية والعولمة في ضوء النحو العربي والمنطق الرياضي. مجلة التراث العربي– مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب– دمشق العدد ١٠٢ نيسان ٢٠٠٦ ربيع ثاني ١٤٢٧ ص ٩٩
9. انظر: البقرة٤٠، المائدة٨٢، الأعراف١١٦، الأعراف١٥٤، الأنفال٦٠، التوبة٣١، التوبة٣٤، النحل٥١، الأنبياء٩٠، القصص٣٢، الحديد٢٧، الحشر١٣
10. المدني، علي رجب، سلامة الترجمة ودقة استيعابها شرطان فيما يرجى من تأثير وتأثر بين الشعوب ومختلف الثقافات. مجلة مجمع اللغة العربية (القاهرة) ع ٩٦، ص ٣٣ .
11. برقاوي، أحمد، الأساس القومي للأمن الثقافي العربي. مجلة الفكر السياسي العدد الثامن السنة الثالثة شتاء ٢٠٠٠، ص ٨٤
12. عبود، عبده، الأدب المقارن– مشكلات وآفاق. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩ ص ١٨٥
13. انظر، بن عيسى حنفي: واقع الترجمة في الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، في (المجلة العربية للثقافة) ، سبتمبر ١٩٨٢، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ص٣٣– ٣٤.
14. مسلم، محمد: الهوية والعولمة. دار الغرب للنشر والتوزيع، ص ١٣

١٥. انظر: موردات، ميخل، ترجمة، حامد فرزات: أمريكا المستبدة_ الولايات المتحدة وسياسة السيطرة على العالم (العولمة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١٨٧

١٦. جاموس، عدنان، الترجمة وحوار الحضارات ألقيت في المركز الثقافي العربي «أبو رمانة» (سوريا) ٢٠٠٦/٤/١٣ جريدة الأسبوع الأدبي، العدد: ١٠٠٦ بتاريخ ١٣ \ ٥ \ ٢٠٠٦

١٧. الكواري، علي خليفة، نحو استراتيجية بديلة للتنمية الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،١٩٨٥، ص١٠٠

١٨. عرسان، علي عقلة، مكانة الحوار الثقافي في بناء الحضارة ودوره في نحت صورة إنسانية دور الثقافة ومسؤولية المثقف. مجلة الفكر السياسي العدد ١٦ ربيع- صيف ٢٠٠٢ ، ص ٧

١٩. انظر: عصفور، جابر، حول المشروع القومي للترجمة، العربي، العدد ٤٩٤، يناير ٢٠٠٠، ص ٧٠

٢٠. انظر: سعفان، حسن شحاته، كنفشيوس: الكتب الخمسة، موسوعة تراث الإنسانية، مجلد ٢، ص ٧٨

٢١. انظر، الحلاّق، مُحَمّد راتب، العَولمةُ وَ سُؤَالُ الهُويَّة. مجلة الفكر السياسي (مرجع سابق) ص ٣٢٤

٢٢. الضبيب، أحمد بن محمد، اللغة العربية وعصر العولمة. مجلة الجزيرة، العدد ١٠٢٩٣، ٧ رمضان ١٤٢١

٢٣. انظر: بترونيا، شارة، العولمة ملاحظات حول التغيرات التي طرأت في ميادين الفنون والثقافة في نهاية القرن العشرين (أو عندما تنجح خطة ما أو تفشل في لحظة ما) .ت.د إبراهيم يحيى الشهابي مجلة الفكر السياسي العددان الرابع والخامس السنة الثانية شتاء ١٩٩٨ ، ص ٣٤٦

٢٤. انظر، الحلاق، محمد راتب، العرب والانتماء رؤية عربية لثقافة العولمة مجلة الفكر السياسي لعدد ٣٢ السنة الحادية عشرة ٢٠٠٨، ص ٥٩

٢٥. محمود، حواس: الثقافة والأخلاق والتحدي التكنولوجي. ص ٢٥٢

٢٦. انظر، جمال، راسم محمد، الأنباء الخارجية في الصحف العربية. مجلة المستقبل العربي، العدد: ١٣٥، أيار/ مايو١٩٩٠

٢٧. عرسان ، علي عقلة ، مكانة الحوار الثقافي في بناء الحضارة ودوره في نحت صورة إنسانية دور الثقافة ومسؤولية المثقف (مرجع سابق) ، ص ٧

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، يحيى الشهاب: مجلة الفكر السياسي .العددان الرابع والخامس السنة الثانية شتاء ١٩٩٨.

٢. إمام ،زكريا بشير: في مواجهة العولمة. عمان، الأردن، ٢٠٠٠

٣. بترونيا، شارة: العولمة ملاحظات حول التغيرات التي طرأت في ميادين الفنون والثقافة في نهاية القرن العشرين (أو عندما تنجح خطة ما أو تفشل في لحظة ما) .ت.د

٤. برقاوي، أحمد: الأساس القومي للأمن الثقافي العربي. مجلة الفكر السياسي العدد الثامن السنة الثالثة شتاء ٢٠٠٠.

٥. بلعيد، صالح: محاضرات في قضايا اللغة العربية. مطبوعات جامعة قسنطين.

٦. جاموس، عدنان: الترجمة وحوار الحضارات ألقيت في المركز الثقافي العربي «أبو رمانة» (سوريا) ٢٠٠٦/٤/١٣ جريدة الأسبوع الأدبي .

٧. جمال، راسم محمد: الأنباء الخارجية في الصحف العربية. مجلة المستقبل العربي، العدد: ١٣٥، أيار/ مايو ١٩٩٠

٨. الجيلالي، حلام: أثر العولمة في اللسان الرسمي (العربية نموذجا) مجلة اللغة العربية. المجلس الأعلى للغة العربية، ع ٥، الجرائر ٢٠٠١.

٩. الحلاّق، مُحَمّد راتب: العَولمةُ.... وَ سُؤَالُ الهُويَّة. مجلة الفكر السياسي ،العددان الرابع والخامس السنة الثانية شتاء ١٩٩٨ .

١٠. سعفان، حسن شحاتة: كنفشيوس: الكتب الخمسة، موسوعة تراث الإنسانية.

١١. الضبيب، احمد بن محمد: اللغة العربية وعصر العولمة .مجلة الجزيرة، العدد ١٠٢٩٣ .

١٢. بن عبد العالي، عبد السلام: الترجمة أداة للتحديث مجلة فكر ونقد، عدد ٧٩/ ٨٠ – أبريل،٢٠٠٦ ، المغرب.

١٣. عبود، عبده: الأدب المقارن – مشكلات وآفاق. اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ١٩٩٩.

١٤. عرسان، علي عقلة: مكانة الحوار الثقافي في بناء الحضارة ودوره في نحت صورة إنسانية دور الثقافة ومسؤولية المثقف. مجلة الفكر السياسي العدد ١٦ ربيع– صيف ٢٠٠٢ .

١٥. عصفور، جابر: حول المشروع القومي للترجمة، مجلة العربي، العدد ٤٩٤، يناير ٢٠٠٠

١٦. بن عيسى حنفي: واقع الترجمة في الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، في (المجلة العربية للثقافة) ، سبتمبر ١٩٨٢، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس.

١٧. العيسوي ، بشير: الترجمة إلى العربية – قضايا وآراء– . دار الفكر العربي، القاهرة ، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ .

١٨. الكواري، علي خليفة، نحو استراتيجية بديلة للتنمية الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،١٩٨٥.

١٩. محمود، حواس: الثقافة والأخلاق والتحدي التكنولوجي.

٢٠. المدني، علي رجب: سلامة الترجمة ودقة استيعابها شرطان فيما يرجى من تأثير وتأثر بين الشعوب ومختلف الثقافات. مجلة مجمع اللغة العربية (القاهرة) ع ٩٦ .

٢١. مسلم، محمد: الهوية والعولمة. دار الغرب للنشر والتوزيع.ب . ت

٢٢. موردات، ميخل: أمريكا المستبدة_ الولايات المتحدة وسياسة السيطرة على العالم (العولمة) . ترجمة: حامد فرزات: ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق.

٢٣. ناصر، مها خير بك: اللغة العربية والعولمة في ضوء النحو العربي والمنطق الرياضي. مجلة التراث العربي– مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب– دمشق العدد ١٠٢ نيسان ٢٠٠٦ ربيع ثاني ١٤٢٧

٢٤. أبوهيف، عبدالله: الحرية والمجتمع المدني والعولمة. مجلة الفكر السياسي ، العدد ١٦.

بلاغة الأذان
«دراسة تحليلية»

د. حسين أحمد علي أبو كتة الدراويش*

* أستاذ مشارك/ دائرة اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة القدس.

ملخص:

يوضح هذا البحث الأساليب في الأذان، والمعاني العميقة فيه، **ويتكون هذا البحث من ثلاثة محاور رئيسة هي**:

- **المحور الأول**: في حقيقة الأذان، عرّف الباحث فيه الأذان، وبيّن ألفاظه، وأهميته.
- **والمحور الثاني**: في الأساليب البلاغية في الأذان، درس الباحث فيه أربعة أساليب بيانية في الأذان هي: (التكرار، والمقابلة، والفصل والوصل، والتذييل) .
- **والمحور الثالث**: في المعاني العميقة في الأذان، وضح الباحث فيه ما يلي: إثبات الوحدانية، والنبوات، والعبادات، والمعاد والجزاء.

وقد كشفت الدراسة عن عمق المعاني في الأذان، وعن حضور متميز للبلاغة في هذا النداء، مما يؤكد قدسيته في الأداء، وإعجاز ألفاظه في التركيب والبناء.

Abstract:

This research clarifies the methods in AL- Athan (call for prayer) and in the deep meanings.

Besides, this research consists of three main sections:

- ***The first is:*** *the reality of AL- Athan.*
- ***The second is:*** *the rhetorical language of AL- Athan.*
- ***The third section is:*** *in the deep meaning of AL- Athan. The study has revealed the depth of the meaning in AL- Athan.*

And this shows something unique in the structure of AL- Athan which shows certainty of the holiness in AL- Athan.

مقدمة:

الأذان: هو الإعلام بدخول وقت الصلاة بألفاظ مخصوصة، ودعوة جماعة المسلمين إلى حضور الصلاة، التي هي سبب فلاحهم في الدنيا والآخرة. والأذان عبادة تتقدم الصلاة، وهو من أعظم شعائر الإسلام، وأشهر معالم الدين، شُرع في السنة الأولى للهجرة، ثَّم حافظ عليه الرسول، صلى الله عليه وسلم، ليلاً ونهارًا، وفي الحضر والسفر، ولم يُسمع انه وقع الإخلال به، أو الترخيص بتركه، حتى مات، صلى الله عليه وسلم، ثم استمر الصحابة الكرام في حفظه، والتابعون، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أولاً- دوافع البحث وأسبابه:

من هنا كانت أهمية هذا البحث ودوافعه، التي تتخلص فيما يأتي:

- أهمية الأذان، فهو العلامة الفارقة لدار الإسلام عن دار الكفر.

- عدم وجود دراسة شاملة تتحدث عن بلاغة الأذان، إلاَّ دراسة سامي فراج الحازمي، التي تدرس أحكام الأذان والنداء والإقامة دراسة فقهية مقارنة [١] . ((ودراسة محمد عز الدين توفيق تأملات في معاني كلمات الأذان)) [٢] . والدراستان –رغم فضلهما وثرائهما والجهد المشكور فيهما – إلاَّ أنهما لم تتطرقا للنواحي البلاغية في الأذان، مما استدعى هذه الدراسة.

ثانياً- خطة البحث:

وفي سبيل السير في البحث، وُضِعت له خُطة تُساعد في تنظيم الكتابة فيه، حيث قسم البحثُ على مقدمة، وثلاثة محاور، وخاتمة.

- **المحور الأول: في حقيقة الأذان. وضحَّ فيه الباحث ما يأتي:**

تعريف الأذان لغةً واصطلاحًا، وألفاظ الأذان وصفته، وفضل الأذان، والالتفات في الحيعلتين حال الأذان، وما يُقال عند سماع الأذان.

- **وتناول الباحث في المحور الثاني: الأساليب البلاغية في الأذان، ومنها:**

أسلوب التكرار، وأسلوب المقابلة، وأسلوب الفصل والوصل، وأسلوب التذييل، ومجموعة أساليب بلاغية أُخرى في الأذان.

♦ **وتطرَّق في المحور الثالث: إلى المعاني العميقة في الأذان، ومنها:**

إثبات عظمة الذات الإلهية، وإثبات الوحدانية، وإثبات النبوَّات، وإثبات العبادات، وإثبات المعاد والجزاء.

♦ **وأمَّا الخاتمة فقد ذكر الباحث فيها نتائج البحث.**

مناهج البحث في هذه الدراسة:

وقد استعان الباحث بثلاثة مناهج في معالجة مادة البحث منها:

♦ المنهج الأول: الوصفي في وصف الأذان، وذكر ألفاظه كما وردت في الشرع الحنيف.

♦ والمنهج الثاني: في تحليل الأساليب البيانية في الأذان.

♦ والمنهج الثالث: المنهج الاستنباطي في إظهار المعاني العميقة الدقيقة الخبيئة في ألفاظ الأذان وتراكيبه. ولا يدعي الباحث في عمله هذا الكمال، ولا شبهه، ولكن حسبه أنه بل فيه قُصارى جهده، سائلاً المولى عز وجل، التوفيق والقبول والسداد.

المحور الأول في حقيقة الأذان:

◄ **تعريف الأذان:**

- **أولاً: الأذان لغةً:** هو مصدر حقيقي لكلمة ((الأذان)) تطور مع الزمن فأصبح اسماً يقوم مقام المصدر الحقيقي، وهو مشتق من الفعل: « أّضِن بالشيء إذْناً، وأذناً، وأذانَةً، بمعنى: علِم... والأذانُ: الإعلامُ بالشيء، وأذَانْتُهُ: أعلْمتُهُ، قال عز وجل: ﴿فَقُلْ آذَنتُكُمْ عَلَى سَوَاء﴾ (٣) . وقال عز وجل: ﴿وَأَذانٌ مِّنَ اللهِ وَرَسُولِهِ إلى النَّاس﴾ (٤) ، أي إعلامٌ... والأذانُ، والأذينةُ، والتأذينُ: النِّداء إلى الصلاة، وهو إعلام بوقتها (٥) ، كما ورد في لسان العرب، وورد كذلك في القاموس المحيط: الأذانُ، والأذينُ، والتأذينُ: النِّداء إلى الصلاة (٦).

- **ثانياً: الأذان اصطلاحاً** : هو إعلام بوقت الصلاة المفروضة، بألفاظ مخصوصة(٧).

◄ **ألفاظ الأذان وصفته:**

ألفاظ الأذان الثابتة الواردة، في حديث رؤيا عبد **الله** بن زيد، رضي **الله** عنه، هي على النحو الآتي:

((الله أكبر الله أكبر الله أكبر الله أكبر

أشهد أن لا إله إلا الله أشهد أن لا إله إلا الله

أشهد أن محمداً رسول الله أشهد أن محمداً رسول الله

حيَّ على الصلاة حيَّ على الصلاة

حيَّ على الفلاح حيَّ على الفلاح

الله أكبر الله أكبر

لا إله إلا الله)) (٨) .

وفي صلاة الصبح فقط يقول المؤذن، بعد قوله: ((حيَّ على الصلاة)) و ((حيَّ على الفلاح)) ، ((الصلاة خيرٌ من النوم)) مرتين، ويتم الأذان، بقوله: ((**الله** أكبر)) مرتين ثم قوله: ((لا إله إلا **الله**)) مرة واحدة.

هذه هي ألفاظ الأذان وعددها، وصفتها، أما مستمع الأذان فإنه إذا سمع الأذان يُدَوِّي في الفضاء، استشعر بقلبه عظمة هذا النِّداء، وعظمة المُنادى باسمه، عز وجل، ويذكر ما يدعوه إليه من خير وفلاح، وعلم أن كل كبير دون **الله**، عز وجل، هو صغير وحقير، وكل من وما يتصوره الإنسان في الكون بأنه كبير، فـ**الله** عز وجل أكبر وأعلى منه.

◄ **فضل الأذان:**

روى أبو هريرة عن رسول **الله**، صلى **الله** عليه وسلم، إنه قال: « لو يعلم الناس ما في النِّداء والصفِّ الأول، ثم لم يجدوا إلاَّ أن يستهموا عليه لاستهموا... « (٩) .

◄ **الالتفات في الحيعلتين حال الأذان:**

اتفق الفقهاء على أنه يُسن للمؤذن أن يلتف عند الحيعلتين، لحديث أبي جُحيفة، رضي **الله** عنه، قال: «... وأذَّن بلال، فجعلتُ أَتَتَبَّعُ فاه، هاهُنا، وهاهُنا، يقول يميناً وشمالاً، يقول: حيَّ على الصلاة، حيَّ على الفلاح» (١٠) .

◄ **ما يُقال عند سماع الأذان:**

ورد في حديث أبي سعيد الخُدري، رضي **الله** عنه، أن رسول **الله**، صلى **الله** عليه وسلم، قال: « إذا سمعتم المُؤذن فقولوا: مثل ما يقول المُؤذن» (١١) . وورد كذلك في الحديث الذي يرويه جابر بن عبد **الله**، رضي **الله** عنه، أن رسول **الله**، صلى **الله** عليه وسلم، قال: « من قال حين يسمع النِّداء: اللهم رب هذه الدعوة التامة، والصلاة القائمة آت محمداً الوسيلة

والفضيلة، وابعثه مقاماً محموداً الذي وعدته، حلَّت له شفاعتي يوم القيامة» [١٢] . وورد في الحديث الذي يرويه سعد بن أبي وقاص، رضي **الله** عنه، عن رسول **الله**، صلى **الله** عليه وسلم، قال: « من قال حين يسمعُ المؤذن: أشهد أن لا إله إلا **الله** وحده، لا شريك له وأن محمداً عبده ورسوله، رضيت بالله ربًا، وبالإسلام ديناً، غُفر له ذنبه « [١٣] . وهكذا ففضل الأذان عظيم لمن شاء أن يتبصَّر في بلاغة ألفاظه، ودقة معانيه، كما سيظهر في المحورين التاليين:

المحور الثاني- الأساليب البلاغية في الأذان:

◄ **أسلوب التكرار:**

التكرار هو فرع من الإطناب وهو: « أداء المعنى بلفظ زائد عليه لفائدة» [١٤] . وتكمن بلاغة الإطناب في قدرته على نفي الغموض والإبهام عن الكلام ((وعلى ما يشفى بلذيذ العبارات والمعاني: والقدرة على الإطناب البليغ، ذلك لأن الإطالة تدعو إلى الملل، فمن استطاع الإطالة في الكلام دون إمْلال، فهو سيِّد البلغاء)) [١٥] . والتكرار يكون بإعادة لفظ أو معنى: ويرد التكرار في العربية إما ((للتأكيد أو التنبيه)) [١٦] . وهكذا فالتكرار يأتي في العربية ((لتمكين المعنى في النفس)) [١٧] .

((حيث لاحظ البلاغيُّون أنَّ وجود التردد في النفس يقتضي هذا الضرب من الصياغة المؤكدة)) [١٨] .

وعند تفحص الفقرة الأولى في الأذان وهي: ((**الله أكبر، الله أكبر، الله أكبر، الله أكبر**)) ، نجدها تحتوي على أربع بنى تركيبية متماثلة، وكل بنية تتكون من مبتدأ، وهو لفظ الجلالة ((**الله**)) ، وخبر وهو ((أكبر)) .

وإذا اقتربنا من هذه البنى لاحظنا أنها تقوم على أصل تركيبي واحد، تتخذه متكأً لها، وهو كلمة: ((**الله أكبر**)) ، فتوزيعها التكراري الرباعي توزيع دقيق، وهي ذات طابع خبري. وهذا الطابع الخبري مؤكد بالتكرار، ولا تخفى قيمته الجوهرية، في جذب الانتباه إليه، وتحريك شعور السامع نحوه، بما يحويه من تكثيف حي لمعان عظيمة. وبين كل بنية استراحة تنفسية، وكأن المؤذن يريد أن يسترد أنفاسه في الأذان لثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه في أثناء الأذان، وأن يجدد الانتباه إليه مرة بعد مرة، ويُنبه كل من أخذته الغفلة، واللهو بالمشاغل الدنيوية على هذا النِّداء الخالد. ومن الممكن توضيح تركيب البنية الأولى في الأذان، من خلال الجدول الآتي:

الجدول (١)

التكرار في جملة ((الله أكبر))

عدد الوحدات	١	٢	٣	٤
البنية التركيبية المكررة للوحدات	الله أكبر	الله أكبر	الله أكبر	الله أكبر

يظهر من خلال هذا التقسيم، أن هذه البنية في الجزء الأول من الأذان تقوم على عنصر مشترك، هو بمثابة جذرها وهو جملة ((الله أكبر)) ، وهذا الجذر الأصيل في مطلع الأذان يحقق أمرين في آن واحد: الأول: تكرار هذا العنصر من شأنه أن يُقوي معنى، ويلفت السامعين إلى ما يتضمنه الكلام من دلالة، فهو بمثابة مؤشر دلالي ترتبط بع معاني الوحدات كلها، وعليه يُعَوّلُ في الفهم، وهو قائم على الإخبار عن عظمة **الله** عز وجل، وأكبريته التي تفوق كل عظمة، وكل أكبرية. والثاني: إن تكرار هذا العنصر اللفظي يجعل للكلام إيقاعاً صوتياً رتيباً متميزاً عن غيره من الكلام، ولا يجد السامع مشقة في سماعه، للتناسق الصوتي الجميل فيه من جهتين، هما: الجهة الأولى: جهة الحروف، حيث تتوالى الألف واللام والهاء في لفظ الجلالة ((**الله**)) . وتتوالى الألف، والكاف، والباء، والراء في لفظ ((أكبر)) . والجهة الثانية: جهة الحركات في توالي الضمة في جملة ((**الله** أكبر)) . **وهذه البنية المؤكدة المكررة تتضمن تطابقاً تاماً بين عنصرين رئيسين هما:**

- العنصر الأول: الألوهية المتجللة بالعظمة السرمدية.
- والعنصر الثاني: الأكبرية التي هي من خصائص الألوهية.

وكذلك تتضمن توازناً تاماً في عدد الحروف. وهكذا فالعلاقة بين هذه المكررات والمتوازيات علاقة تركيبية مُحْكمة، ذات طابع خبري قطعي، وهو عظمة **الله** عز وجل، وأكبريته من سائر الكائنات. وإذا انتقلنا إلى البنية التركيبية في قول المؤذن: ((أشهد أن لا إله إلا **الله**، أشهد أن لا إله إلا **الله**)) مرتين، وأردنا أن نمثل هذه البنية في الجدول الآتي، فستكون على النحو الآتي:

الجدول (٢)

التكرار في بنية ((أشهد أن لا إله إلا الله))

عدد الوحدات	١	٢
البنية التركيبية للوحدات	أشهد أن لا إله إلا **الله**	أشهد أن لا إله إلا **الله**

فالبنيتان التركيبيتان بوحدتيهما المكررتين، وبنائهما المحكم تعبران عن نسق واحد أساسه بناء مقدمات، واستدلال قياسي يعتمد على تلك المقدمات، واستخلاص قوانين وأحكام تفصيلية منها، على النحو الآتي:

أنه لمَّا كان **الله** عز وجل أكبر الكبراء في الوجود، وأعظم العظماء في الكائنات، ولا شبيه، ولا مثيل، ولا نِدَّ له، وجبت شهادة التوحيد له، فعندما يقول المؤذن: ((أشهد أن لا إله إلا **الله**)) مرتين، فقوله في المرة الثانية مكرراً، يُقوّي الشهادة الأولى، ويمتنها، كما يقابل الدليل الشرعي الحكم الشرعي، فيقويه ويعضده. وعندما ينتقل المؤذن إلى البنية التالية قائلاً: ((أشهد أن محمداً رسول **الله**)) مرتين، من الممكن تمثيل هذه البنية في الجدول الآتي:

الجدول (٣)

التكرار في بنية ((أشهد أن محمداً رسول الله))

عدد الوحدات	١	٢
البنية التركيبية للوحدات	أشهد أن محمداً رسول **الله**	أشهد أن محمداً رسول **الله**

فهذه البنية التركيبية المكررة الآتية للوحدتين السابقتين، هي بمثابة استئناف جديد للخطاب، **ونلاحظ في هذه البنية ما يأتي**:

- أنها ذات تركيب ثُنائي العناصر.
- أنها ذات تركيب دقيق، ومحكم الترتيب.
- هناك انسجام تام أيضاً بين هذه الوحدات، والوحدات السابقة في الأذان.

ونسجل على هذه الوحدات أيضاً الملحوظات الآتية:

- الملحوظة الأولى: إن عدد حروفها متطابق، بلا زيادة أو نقصان.
- الملحوظة الثانية: إن عدد حركاتها واحدة في البنيتين.
- الملحوظة الثالثة: أن المعنى واحد في الجملتين، فالجملة الثانية جاءت توكيداً وتقريراً للجملة الأولى.

وهذا التوافق في كلمات الأذان ومقاطعه وتركيبه، كان له أبلغ الأثر في بنية الكلام، حيث نتج عن ذلك انسجام تام في فواصل الكلام، وانسجام تام في حروف الأذان، وتناسب

تام في الإيقاع الصوتي في الألفاظ، واتحاد تام في المعنى في هذا النداء. وهذه الوحدة اللفظية والموضوعية سمة بارزة من سمات بلاغة الأذان، جعلت منه تحفة بيانية تتسلل إلى آذان سامعيه، ومن ثم تسري إلى قلوب مُصغيه، فتنشرح له صدورهم، وتهش له نفوسهم، فتقبل على الصلاة نشيطة، وراضية مرضية، ذلك لأن البنية اللفظية المحكمة البناء في الأذان المكررة تعكس تكثيفاً حيًا لمعان عميقة كثيرة تفوق حد العصر.

وبعد رضا النفس بهذا النداء، والاستيقان التام من عظمة الواحد الديان، الذي هو أهل لكل طاعة، وعبادة وإذعان، ومن ثم الشهادة له سبحانه بالوحدانية في كل زمان ومكان، دون سائر الكائنات، وإثبات الرسالة للنبيِّ، صلى الله عليه وسلم. بعد كل هذه الأخبار الصادقة المحكمة بالتكرار، ينتقل المؤذن إلى القول ((حيَّ على الصلاة)) مرتين، و ((حيَّ على الفلاح)) مرتين، ومن الممكن تمثيل هذه البنية في الجدول التالي، على النحو الآتي:

الجدول (٤)

التكرار في جملتي ((حيَّ على الصلاة)) و ((حيَّ على الفلاح))

عدد الوحدات	١	٢
البنية التركيبية المكررة للوحدات	حيَّ على الصلاة	حيَّ على الصلاة
	حيَّ على الفلاح	حيَّ على الفلاح

والاختلاف الوحيد بين الوحدتين فقط بين كلمتي ((الصلاة)) و ((الفلاح)) ، والصلاة شيء مشاهد ومحسوس. والفلاح أمر مدرك ومعقول، وهذا الاختلاف والتباين بين الوحدتين زاد من الجمال التقابلي بين الصلاة التي هي أساس النجاة، وبين الفلاح الذي هو ثمرة طبيعية للصلاة. وقد جاءت هاتان الوحدتان على شكل نتائج، وجاءت الوحدات التي سبقتها على شكل مقدمات، فالمقدمات إقرار بأكبرية ووحدانية الله عز وجل، والشهادة بذلك، وإقرار برسالة سيدنا محمد، صلى الله عليه وسلم، وأما النتائج فهي الإذعان لله عز وجل، والإقدام على الصلاة استجابة لنداء السماء ((الأذان)) ، وذلك للفوز العظيم في الآخرة. وهكذا فالمقدمات والنتائج عبارات مكررة متوازنة، وهيئات منسجمة، ومعان دقيقة عميقة محكمة. ويلاحظ أن هذه الوحدات الخمس الأُول المكررة ذات طابع توزيع أسلوبي الأضلاع، وبناء متين متسق الأطراف، فتركيبة الكلام تنم عن معانية الخفية.

كما يظهر في الجدول الآتي:

الجدول (٥)

التوزيع التكراري المحكم للوحدات الخمس الأُول من ألفاظ الأذان

عدد الوحدات	١	٢	٣	٤	مجموع الوحدات المكررة
البنية التركيبية المكررة للوحدات	أ. الله أكبر	الله أكبر	الله أكبر	الله أكبر	٤
	١		٢		
	ب. أشهد أن لا إله إلا الله		أشهد أن لا إله إلا الله		٢
	١		٢		
	ت. أشهد أن محمداً رسول الله		أشهد أن محمداً رسول الله		٢
	١		٢		
	ث. حي على الصلاة		حي على الصلاة		٢
	١		٢		
	ج. حي على الفلاح		حي على الفلاح		٢
	١		٢		
	ح. حي على الصلاة		حي على الصلاة		٢
لا إله إلا الله ((غير مكررة)). ((دلالة على وحدانية الله)).					

ومن الجدول السابق يلمس الباحث ذلك الاتفاق التام بين الوحدات المكونة للأذان، في النسق المكرر، وذلك الاتفاق في بدايات الأذان ينسجم مع نهايات الأذان، الذي ينهي الأذان بلفظ ((الله أكبر)) مرتين، وبـ ((لا إله إلا الله)) مرة واحدة، وفي صلاة الفجر يقول المؤذن، بعد قوله: ((حيَّ على الصلاة)) مرتين، وبعد قوله: ((حيَّ على الفلاح)) مرتين، وقبل قوله: ((الله أكبر)) مرتين، يقول: ((الصلاة خيرٌ من النوم)) مرتين. ثم يقول مختتمًا الأذان: ((لا إله إلا الله)) مرتين، ((لا إله إلا الله)) مرة واحدة، وبذلك ينتهي الأذان. ويُلاحظ أن هذه الصيغ التي يبدأ بها الأذان هي ذاتها الصيغ التي ينتهي بها، وهذا البناء الفني البلاغي للأذان يشبه ما يسمى عند علماء البلاغة برد العجز على الصدر، وهكذا تتناغم وتتشابه البنية التركيبية للأذان مع البنية الإيقاعية والمعنوية له، لتجعل من الكلمات الأخيرة في الأذان قفل الدائرة. وهذه البنية الختامية من الأذان المكونة من التكبير، وكلمة التوحيد تكثف وتختزل الكلام السابق كله في الأذان.

ومن الطبيعي أن تُكرر في نهاية الأذان كلمة التكبير فقط، دون كلمة التوحيد، ذلك لأن كلمة التوحيد تؤكد وحدانية الله عز وجل، وتفرده بالوحدانية المطلقة. ومن اللافت أن لفظ

الأذان يبدأ بكلمة ((**الله**)) ، عندما يقول المؤذن: ((**الله أكبر**)) ، وفي الوقت ذاته يُختتم الأذان بكلمة **الله**، عندما يقول المؤذن: ((**لا إله إلا الله**)) . فـ**الله** عز وجل في الأذان هو الأول والآخر.

◄ **أسلوب المقابلة:**

المقابلة في الكلام هي: ((أن يُؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثم بما يُقابلهما، أو يُقابلها على الترتيب)) [١٩] . هذه حقيقة المقابلة، أما المقابلة التي ترد في ألفاظ الأذان فهي ليست المقابلة بين لفظ ولفظ، أو دال مدلول، وإنما هي بين معنى ومعنى، وهي مضمرة في تراكيب الأذان المكررة. ومن المعروف أنه كما يقول: ((لا يُكرر إلا ما يكون بالغ الأهمية)) [٢٠] .

من هنا كان ذلك التقابل التكراري المعنوي بين الشهادة **لله** عز وجل بالوحدانية، وبين الشهادة لرسول **الله**، صلى **الله** عليه وسلم، بالرسالة، ومن ثم الدعوة إلى الصلاة، ووصفها بأن فيها الفلاح، ومن ثم العودة إلى التكبير وشهادة التوحيد، لتقابل نهاية الأذان بدايته.

وهذا التقابل التكراري السياقي المعنوي في الأذان يجعل منه نداءً خالداً مقدساً، يغمر المؤمن بالفرح والسعادة على مرِّ الزمان، ويولد في قلبه الشغف والحماس، ليطهر نفسه من الذنوب والآثام، وبالإقدام إلى سبب المغفرة والثواب، وهي الصلاة، ومكانها في المسجد. لذا ليس من قبيل الصدفة أن تلتقي هذه المقابلات وتحتشد في ثنايا الأذان لتزيده جمالاً وبلاغة على جماله التعبيري، وبلاغته الخطابية.

◄ **أسلوب الفصل والوصل:**

الفصل والوصل هو: ((الوصل عطف الجمل على بعض، والفصل تركه)) [٢١] .

ونظراً لأهمية الفصل والوصل ذهب بعضهم إلى القول: إن البلاغة ((هي معرفة الفصل من الوصل، وذلك لغموضه، ودقة مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلا كمل لسائر معاني البلاغة)) [٢٥] .

وعند تدقيق النظر في أسلوب الفصل والوصل في الأذان، لوحظ أن البنية التي يقوم عليها أسلوب الأذان هي بنية الفصل بين وحدات الخطاب فيه، وهذا الفصل يوحي باستقلال البنية الأولى، ويرد الفصل ضبطاً لتنظيم الإيقاع الصوتي في الأذان، وإحكام المعنى، علاوة على ما يسمح به ذلك الفصل من استرجاع للنفس، وإظهار لأهمية التعبير.

وقد وقع الفصل بين جمل الأذان لكمال الاتصال بينها إذ ترد الجملة الثانية كالتوكيد المعنوي للجملة الأولى، ومن هنا فإن الفصل السائد في جميع مقاطع الأذان يشكل قوة إقناعية تحافظ على توازن الكلام، وتكون حجة على صدقه، وتجعل منه بنى تركيبية

منفصلة شكلاً في الظاهر، ومرتبطة معنى في الداخل برباط معنوي متين يوحِّد بين فقرات الأذان.

فقد اقترن نداء الأذان بأكبرية **الله** عز وجل، والشهادة له سبحانه وتعالى بتوحيد الألوهية، وبالشهادة للنبي محمد، صلى **الله** عليه وسلم، بالرسالة، واقترن كل هذا النداء إلى الصلاة، وجعلها سبيلاً إلى الفلاح، وختم الأذان بتأكيد شهادة التوحيد **لله** عز وجل وأكبريته سبحانه وتعالى، في كمال اتصال معنوي عجيب بين مكونات النداء وجمله، دون استعمال لحرف العطف الواو، وهذا من أعاجيب بلاغة النداء.

◄ **أسلوب التذييل**:

التذييل هو: ((أن يذيل الناظم أو الناثر كلامه بعد إتمامه، وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام، وتزيده توكيداً، وتجري مجرى المثل بزيادة تحقيق)) [٢٣] .

والتذييل: هو أحد أوجه الإطناب، فهو تعقيب جملة بجملة أخرى بمعناها للتوكيد، سواء أكانت الجملة الثانية مستقلة عن الجملة الأولى أو لا. ووظيفة التذييل هي الزيادة في الدلالة، وتأكيد المعنى.

وإذا أنعمنا النظر في الأذان وجدنا أن التذييل يؤدي دوراً مهماً جداً في الأذان، فتكرار الكلام بعدة وحدات خطابية إعلامية، وختامه بقول المؤذن: ((لا إله إلا **الله**)) ، فهذه البنية ذات دلالة خاصة، متميزة عن غيرها من الكلام، وهي روح الأذان وأساسه، وواسطة العقد فيه، وعموده الفقري، وأصل الدين كله لذا ليس عجباً أن يختتم الكلام بها أحسن ختام، فهي تجري مجرى المثل، لا بل هي من الحكمة الخالدة، التي تتفوق على جميع الأمثال.

◄ **مجموعة أساليب بلاغية أخرى في الأذان**:

لقد جمعت جملة في قول المؤذن: ((**الله** أكبر)) مجموعة من الأساليب البلاغية منها:

- أولاً: ذكر المسند إليه، وهو لفظ الجلالة ((**الله**)) عز وجل، فذكره هنا ضرورة إذ ((لا مسوغ لحذفه، لعدم وجود قرينة تدل عليه عند حذفه)) [٢٤] .

- ثانياً: التعريف في لفظ الجلالة ((**الله**)) ، فلا يُطلق لفظ الجلالة إلا على **الله** عز وجل، وفي ذلك إظهار للمهابة والخشية لهذا الإله العظيم.

- ثالثاً: تنكير كلمة ((أكبر)) ، للتأكيد على أنه لا يوجد شيء في الوجود كله أكبر من **الله** عز وجل.

- رابعاً: ويُلاحظ اسمية الجملة ((**الله** أكبر)) ، وهذه الصفة تحمل معنى الدوام والثبات، فالله أكبر من كل شيء دائماً على الدوام والثبات.

- خامساً: ويُلاحظ في الأذان أسلوب الأمر في قول المؤذن: ((حيَّ على الصلاة)) مرتين، و ((حيَّ على الفلاح)) أيضاً مرتين، فالأمر هنا حقيقي مؤكد، والأمر والنهي من مقتضيات نظام العالم، يقول في ذلك عبد العزيز سيّد الأهل: ((اتفق عقلاء العلماء على أن نظام العالم يقتضي الأمر والنهي، وهما لا يتمان إلا بالآمر والناهي، والمأمور به، والمنهي عنه)) (٢٥) .

المحور الثالث المعاني العميقة في الأذان:

◄ **إثبات عظمة الذات المقدسة:**

تكمن في الأذان معان دينية عميقة ودقيقة، وصدق الإمام أحمد بن عمر القرطبي، إذ يقول: ((عُلِمَ أَنَّ الأذان على قلة ألفاظه مشتمل على مسائل العقيدة، لأنه بدأ بالأكبرية، وهي تتضمن وجود **الله** تعالى، وكماله، ثم ثنَّى بالنبوَّات، ونفي الشرك، ثم ثلث برسالة رسوله، صلى **الله** عليه وسلم، ثم ناداهم لِمَا أراد من طاعته المخصوصة عقب الشهادة بالرسالة. لأنها لا تعرف إلا من جهة الرسول، صلى **الله** عليه وسلم، ثم دعا إلى الفلاح، وهو البقاء الدائم، وفيه إشارة إلى المعاد، ثم أعاد ما أعاد توكيداً للعباد)) (٢٦) .

وقد صدق العلامة القرطبي فيما ذهب إليه، حيث ورد اسم **الله** عز وجل ((**الله**)) في مطلع الأذان « ((واسم **الله**)) عز وجل، هو: الاسم الأعظم، واسم واجب الوجود، وهو علم على ذات الحق الجامع لكل صفات الكمال، وهو الاسم الذي تفردَّ به الحق سبحانه، وخصَّ به نفسه، وجعله أول أسمائه، وأضافها كلها إليه، ولم يضفه إلى اسم منها، فكل ما يرد بعده يكون نعتاً له أو صفةً، وهو اسم يدل دلالة العَلم على الإله الحق، وهو يدل عليه دلالة جامعة لجميع الأسماء الحسنى الإلهية الأحدية» (٢٧) .

وعندما يسمع المؤمن هذا الاسم الأعظم ((**الله**)) ، يستشعر في قلبه لذة الإيمان بالوحدانية فتثبت هذه اللذة في أعماقه، فيمتلئ إحساساً بالعزة، فيترجم هذا الإحساس إلى معرفة قدر نفسه بين الناس، فتتواضع نفسه **الله** عز وجل، الكبير المتعال، في غير ضِعَة ويكبر بإيمانه، ويحس بالسعادة والسيادة في غير استعلاء، ويشمخ في غير خيلاء، موقناً ومعتزاً بأنه يعبد إلهاً واحداً أحداً، فرداً صمداً، لا شريك لهن ولا مثيل له، ولا ند، وأن هذا الإله: ((لَيسَ كَمِثلِه شيءٌ)) (٢٨) .

كل هذا يجعل المؤذن والسامع له إنساناً مؤمناً خاشعاً **لله** عز وجل، موحداً، معتمداً على إله عظيم، مما يبعث في النفوس الأمن والأمان والطمأنينة، كلما تفوه المؤذن بألفاظ الأذان، وقرعت هذه الألفاظ أسماع الإنس والجان.

◄ **إثبات الوحدانية:**

بعد إثبات العظمة لله عز وجل، ينتقل المؤذن إلى الشهادة لله عز وجل بالوحدانية، ونفي ضدها من الشركة المستحيلة في حقه، سبحانه وتعالى، وهذه عمدة الإيمان والتوحيد، المقدمة على كل وظائف الدين، وذلك بقول المؤذن: ((أشهد أن لا إله إلا الله...)) . إذ من المعلوم بالبداهة أن هذا الإله العظيم لابد أن يكون إلهاً واحداً لا إله إلا هو، وهي صيغة تنفي أولاً كل ادعاءات الألوهية، حتى تتطهر النفس من أي بطلان، ثم يأتي من بعد ذلك النفي إثبات الإلوهية لله الواحد القهار، تلك الوحدانية التي ليست بحاجة إلى برهان، لأنها فطرة مستقرة في أعماق كيان الإنسان، ولا ينكرها إلا المعاندون.

وبذلك اللفظ الوجيز المؤكد تكون قد كملت العقائد الإيمانية فيما يتعلق بحق الباري سبحانه وتعالى، إذ كلمة ((لا إله إلا الله)) ، كما يقول رفعت عبد المطلب: هي ((أعلى شعب الإيمان، وخصاله، وهي رأسه الذي به حياته، ومعناها: لا معبود بحق سوى الله)) (٢٩). وتسمّى هذه الكلمة: ((كلمة الإحسان، وكلمة العدل، والكلمة الطيبة، والتمكين، والكلمة الثابتة، والكلمة الباقية، وقد قال النبي، صلى الله عليه وسلم، في حقها: ((أفضل ما قلت أنا والنبيّون من قلبي: لا إله إلا الله)) (٣٠) .

◄ **إثبات النبوَّات:**

ويأتي بعد إثبات الوحدانية لله عز وجل، إثبات النبوة لسيدنا محمد، صلى الله عليه وسلم، في قول المؤذن: ((أشهد أن محمداً رسول الله)) مرتين، والشهادة له، صلى الله عليه وسلم، بالرسالة هي قاعدة جليلة من قواعد الإسلام، تأتي في المرتبة بعد الشهادة لله عز وجل بالوحدانية.

وهذا الأمر طبيعي، أن يذكر المؤذن بعد كلمة التوحيد الشهادة للرسول المبعوث برسالة الوحدانية، ختاماً لرسالات الأنبياء كافة، وتتويجاً لها. وهنا تتأكد كلمة الحق سبحانه في تكريم الرسول، صلى الله عليه وسلم، عندما يقول الله تعالى في حقه: «ورَفَعْنا لَكَ ذِكْرَكَ» (٣١) . وفي هذه الآية قرن ذكر سيدنا محمد، صلى الله عليه وسلم، بذكر الله في كلمة الشهادة والأذان والإقامة والخطب والتشهد، فتكون الصيغة القدسية في هذا المجال هي: ((أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن محمداً رسول الله)) . وارتباط شهادة أن محمداً رسول الله، بشهادة أن لا إله إلا الله، هو كما يقول البسيوني: ((ارتباط المحسوس الإيماني، بالمعقول الإيماني)) (٣٢) . فالاعتراف لله عز وجل بالوحدانية يستتبع الاعتراف لسيدنا محمد، صلى الله عليه وسلم، بالنبوة والرسالة. وهكذا ترتبط الوحدانية الإلهية بحقيقة الرسالة النبوية المحمدية ارتباطاً متيناً، وتتسق معها اتساقاً رصيناً.

◄ **إثبات العبادات:**

ثم ينتقل الأذان بعد ذلك إلى إثبات العبادات، ولاسيما الصلاة في قول المؤذن: ((حيَّ على الصلاة)) مرتين، مذكراً بهذه الفريضة العظيمة التي فرضها الحق سبحانه على نبيه مباشرة من السماء، دون مباشرة الوحي لها، وبالطريقة التي ليس لها ((كيف)) ، ولا يحيط بمعانيها إلا المولى عز وجل، وفي المكان الذي ليس له ((أينِ)) ، ولا يعلمه إلا علام الغيوب وحده سبحانه، حيث يقول تعالى: ﴿فَأَوحَى إِلَى عَبدِهِ مَا أَوحَى مَا كَذَبَ الفُؤادُ مَا رَأَى﴾ (٣٣).

ولم يقف الأذان عند هذا الحد في التنويه بعظمة الصلاة، للدعوة إلى الإقبال عليها، بل يربطها برباط متين بالفلاح في قول المؤذن: ((حيَّ على الفلاح)) مرتين، حيث يربط الصلاة بفلاح الإنسان في دنياه وأخراه.

وهذا الارتباط أمر طبيعي، فالصلاة هي أساس الفلاح والنجاح في كل ما يتعلق بالكيان الإيماني للمسلم، فهنالك الفلاح في التفكير، والفلاح في المسعى، والفلاح في علاقة العبد بربه، والفلاح في علاقة العبد بنفسه التي بين جنبيه، وفي هذه العلائق كلها تشكل الصلاة ناهياً للعبد عن الفحشاء والمنكر، يقول تعالى: ﴿إِنَّ الصَّلاَةَ تَنَهى عَنْ الفَحَشاءِ وَالمُنكَرِ وَلَذِكْرُ الله أَكْبَرِ﴾ (٣٤) . من هنا كانت القيامة عمود الدين، وأساسه المتين. وأول ما يحاسب عليه العبد يوم القيامة، فإن صلحت صلح سائر عمله، وإن فسدت فسد سائر عمله.

◄ **إثبات المعاد والجزاء:**

وذلك من خلال الدعوة إلى الفلاح بسبب هذه الصلاة، والفلاح: هو الفوز بالنعيم المقيم في الآخرة، وفي ذلك إشعار بأمور الآخرة من البعث والحساب والجزاء، وكذلك تفضيل لأعمال الآخرة دون إخلال بأعمال الدنيا، ودون أن يطغى شيء على شيء، وذلك بقول المؤذن: ((الصلاة خير من النوم)) مرتين في صلاة الصبح خاصة. وعندما يسمع المؤذن الأذان يسارع للحاق بالصفوف السباقة إلى **الله**، تلك الصفوف التي تخشى **الله** عز وجل، وترجو الآخرة، فتلبي النداء. وهكذا فإن الأذان في كلماته القليلة قد حوى العقيدة، عقيدة التوحيد كلها كاملة **لله** عز وجل، بإثبات واجب الوجود **الله** عز وجل، وإثبات عظمته سبحانه، بأنه أكبر من كل كبير، ومن كل شيء، وكذلك إثبات وحدانيته.

وإثبات النبوَّات، وبخاصة إثبات نبوة سيدنا محمد، صلى **الله** عليه وسلم، ورسالته العامة للبشر. إثبات للعبادات، وعمودها الفقري، وهو الصلاة، فهي رأس الأمر كله، ومن أقامها فقد أقام الدين، ومن هدمها فقد هدم الدين.

وإثبات للجزاء والمعاد، وذلك بترتيب الأجر أو العقاب على العمل أو تركه. لذلك ليس عجيباً أنه إذا نادى المنادي للأذان: ((فتحت أبواب السماء، واستجيب الدعاء)) (٣٥) .

الخاتمة والنتائج:

إذا كان ((حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحُسن النظم، حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها، وأن يُقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول)) [٣٦]، كما يقول المبرَّد، إذا كانت البلاغة على هذه الصفة، فإن الأذان قد حاز على قدر عال من البلاغة، حيث جاءت ألفاظه على قدر المعنى، بلا زيادة أو نقصان، لا يزيد اللفظ، ولا ينقص – وذلك ليكون الأذان للنفوس أوعظ، وللقلوب أوقر، عندما يُنادي المؤذن بابتهال شامخ إلى السماوات، وراسخ في أعماق الأرضين، وكأنه يبث دلائل الإعجاز الإلهي في الأكوان، وأسرار السعادة والفوز والفلاح في بني الإنسان. وهكذا يتردد صوت الأذان كل يوم خمس مرات داعيًا إلى الصلاة التي فيها صلاح الناس في الدارين.

ومما يزيد من جمال الأذان وتأكيده ذلك التكرار اللطيف، ومن الطبيعي أن يقع التكرار التوكيدي فيه، لأنه إعلام بحضور وقت الصلاة للغائبين فيُكرر ليكون أبلغ في إعلامهم، بينما الإقامة للصلاة هي إمارة وعلامة للحاضرين بقيام الصلاة، فلا حاجة لتكرارها.

وهكذا تتجمع أساليب البيان في الأذان، ليكون أشد تأثيراً في النفوس، عندما يسري في الأكوان مسرى النور في الآفاق.

ومما سبق يصل الباحث على النتائج الآتية:

١. النتيجة الأولى: ليست البلاغة صنعة زائدة تهتم فقط بالألفاظ، بل هي وسيلة هامة جداً في الكشف عن المعاني الدفينة في ثنايا النصوص الدينية والأدبية.

٢. النتيجة الثانية: إذا كانت الغاية العظمى من البلاغة هي في الإقناع فإن الأذان حاز من ذلك على القمة العليا من الإقناع، وفي الوقت ذاته الإمتاع.

٣. النتيجة الثالثة: إن بلاغة الأذان السامية في مبناها ومعناها حجة قائمة على من يسمع الأذان، ولا يلبي نداء الرحمن.

الهوامش:

١. يُنظر: الحازمي، سامي فرَّاج، ((رسالة في أحكام الأذان والنداء والإقامة، دراسة فقهية مقارنة)) .

٢. يُنظر: توفيق، محمد عز الدين، تأملات في معاني كلمات الأذان، الشبكة العنكبوتية ((الإنترنت)) : http: //Vb. alfaris. net.

٣. سورة الأنبياء، الآية: ١٠٩.

٤. سورة التوبة، الآية: ٣.

٥. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج٣، من ص ٩– ١٢، مادة ((أذِن)) .

٦. الفيروز أبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ص٧، مادة ((أذِن)) .

٧. الحازمي، سامي بن فرج، أحكام الأذان والنداء والإقامة، دراسة فقهية مقارنة، ص٢٥.

٨. أخرجه كل من:

أ. أبي داود، في كتاب الصلاة، باب كيف الأذان، ((سنن أبي داود، ج١، ص٢٤٤)) ، رقم ((٤٩٩)) .

ب. والترمذي، مختصراً، وقال حديث حسن صحيح، في كتاب الصلاة، باب ما جاء في بدء الأذان، ((جامع الترمذي، ج١، ص٢٣١)) ، رقم ((١٨٩)) .

ت. وابن ماجه، في كتاب الأذان، والسنة فيه، باب بدء الأذان، ((سنن ابن ماجه، ج١، ص٢٣٢)) ، حديث رقم ((٢٣٢)) .

ث. والإمام أحمد، في المسند، رقم ((١٦٥٩١)) ، ص١١٧٣.

٩. أخرجه كل من:

أ. البخاري، في كتاب الأذان، باب الاستهام في الأذان، ((صحيح البخاري، ج١، ص٢٨)) ، حديث رقم ((٦١٥)) .

ب. ومسلم، في كتاب الصلاة، باب تسوية الصفوف وإقامتها، وفضل الصف الأول فالأول منها، ((صحيح مسلم، ج١، ص٢٧٣)) ، حديث رقم ((٤٣٧)) .

١٠. أخرجه كل من:

أ. البخاري، مختصراً، في كتاب الأذان، باب يتتبع المؤمن فاه هنا، وها هنا، وهل يلتفت في الأذان؟ ، ((صحيح البخاري، ج١، ص٢١٣)) ، حديث رقم ((٦٣٤١)) .

ب. ومسلم، في كتاب الصلاة، باب سترة المصلي، ((صحيح مسلم، ج١، ص٣٠١)) ، حديث رقم ((٥٠٣)) .

١١. أخرجه كل من:

أ. البخاري، في كتاب الأذان، باب ما يقول إذا سمع المؤذن، ((صحيح البخاري، ج١، ص٢٠٧)) ، حديث رقم ((٦١١)) .

ب. ومسلم، في كتاب الأذان، باب ما يقول إذا سمع المؤذن، ((صحيح مسلم، ج١، ص٢٤١)) ، حديث رقم ((٣٨٣)) .

١٢. أخرجه البخاري، في كتاب الأذان، باب الدعاء عند النداء، ((صحيح البخاري، ج١، ص٢٠٨، حديث رقم ((٦١٤)) .

١٣. انفرد به مسلم، في كتاب الصلاة، باب استجاب القول مثل قول المؤذن، لمن سمعه ((صحيح مسلم، ج١، ص٢٤٢)) ، حديث رقم ((٣٨٦)) .

١٤. الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، ص٣٠.

١٥. المهندس، وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب، ص٣٠.

١٦. القزويني، الخطيب، الإيضاح، ١٩٨ بتصرف طفيف.

١٧. جماعة من الأساتذة، الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، ص٢٤.

١٨. أبو موسى، محمد محمد، خصائص التراكيب، ص٨٠.

١٩. القزويني، الخطيب، الإيضاح، ص٣٥٣.

٢٠. قصوري، إدريس، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق، لنجيب محفوظ، ص١٩١.

٢١. القزويني، الخطيب، الإيضاح، ص١٥١.

٢٢. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص١٥٤.

٢٣. يُنظر: عكاوي، إنعام فوّال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص٣٠٠.

٢٤. العلي، فيصل حسن طحمير، البلاغة الميسرة، ص٦٧.

٢٥. سيَّد الأهل، عبد العزين، أسرار العبادات في الإسلام، ص٢٢.

٢٦. القرطبي، أحمد بن عمر، المفهم لما أشكل من تلخيص كتاب مسلم، ج٢، ص١٤.

٢٧. الشرباصي، أحمد، موسوعة ((له الأسماء الحسنى)) ، ج١، ص١٦.

٢٨. سورة الشورى، الآية: ١١.

٢٩. عبد المطلب، رفعت فوزي، أركان الإسلام الخمسة، ص١٢.

٣٠. الشرباصي، أحمد، موسوعة ((له الأسماء الحسنى)) ، ج١، ص٢٠.

٣١. سورة الشرح، الآية: ٤.

٣٢. مجلة الأزهر، السنة ٨١، جمادى الآخر، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م، ص٨٥٢.

٣٣. سورة النجم، الآيتان: ١٠- ١١.

٣٤. سورة العنكبوت، الآية: ٤٥.

٣٥. يُنظر: الحديث عند الحاكم النيسابوري، في المستدرك على الصحيحين، ((ج١، ص٧٣١)) ، حديث رقم ((٢٠٠٤)) .

٣٦. المبرَّد، أبو العباس محمد بن يزيد، البلاغة، ص٨١.

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. أحكام الأذان والنداء والإقامة، دراسة فقهية مقارنة، سامي بن فرج الحازمي، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، الدّمام، السعودية، ط١، ١٤٢٥هـ.

٣. أركان الإسلام الخمسة، أحكامها وأثرها في بناء الفرد والمجتمع، رفعت فوزي عبد المطلب، دار السّلام للطباعة والنشر والتوزيع والنشر، ط١، ١٤٠٧هـ– ١٩٨٦م.

٤. أسرار العبادات في الإسلام، عبد العزيز سيِّد الأهل، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٥. الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، تأليف جماعة من الأساتذة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٧٥م.

٦. أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية نجيب محفوظ، ((زقاق المدق)) ، إدريس قصوري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، عمان، الأردن، ط١، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.

٧. الإيضاح في علوم البلاغة، للإمام الخطيب القزويني، الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٣٩١هـ– ١٩٧١م.

٨. البلاغة، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرِّد، تحقيق، رمضان عبد التوّاب، الناشر: مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط٢، ١٤٠٥هـ– ١٩٨٥م.

٩. البلاغة الميسرة، فيصل طحمير العلي، مكتبة الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ١٤١٤هـ– ١٩٩٤م.

١٠. التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٧٨م.

١١. الجامع الصحيح، محمد بن سورة الترمذي، تحقيق بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م.

١٢. خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م.

١٣. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، طبع: المكتبة المحمودية التجارية، القاهرة، ط٢، دون تاريخ للطباعة.

١٤. سنن ابن ماجة، ابن ماجة محمد بن يزيد القزويني، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت، دون تاريخ للطباعة.

١٥. سنن أبي داود، سليمان بن الأشعث السجستاني، تحقيق السيِّد محمد السيِّد وآخرين، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٠هـ.

١٦. صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل، تصحيح محي الدين الخطيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٤٠٠هـ.

١٧. صحيح مسلم، مسلم بن حجاج القشيري، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ.

١٨. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط٦، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م.

١٩. لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٦هـ.

٢٠. مجلة الأزهر، السنة ٨١، جُمادى الآخرة، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

٢١. المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٢م.

٢٢. مسند الإمام أحمد أحمد بن حنبل الشيباني، بيت الأفكار الدولية، الرياض، ١٤١٩هـ.

٢٣. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، وهبة المهندس، دار الفكر العربي، دمشق، دون تاريخ للطباعة.

٢٤. المعجم المفصَّل في علوم البلاغة، إنعام فوَّال عكاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م.

٢٥. المفهم لما أُشكل من تلخيص كتاب المسلم، أبو العباس أحمد بن عمر بن إبراهيم القرطبي، تحقيق: مُحيي الدين ديب، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ.

٢٦. موسوعة ((له الأسماء الحسنى)) ، أحمد الشرباصي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨١م.

٢٧. الشبكة العنكبوتية، شبكة الأنترنت: http: //Vh. alfaris. net.

حدائق الأَعراب
في شرحِ قواعد الإِعراب
للشيخ العلاّمة ابن جَماعَة الشافعي
«دراسة وتحقيق»

د.هشام الشويكي*

* أستاذ مساعد/ مركز اللغات/ كلية الآداب/ جامعة الخليل.

ملخص:

كتاب القواعد الصُّغرى لابن هشام الأَنصاري من الكتب التي لخَّصت النحو العربي، وقد اهتمَّ عز الدين بن جماعة الكناني بهذا الكتاب، فوضع عليه شروحًا عثر الباحثُ على شرحين منها، أَحدهما موضوع الدراسة والبحث هو شرح «**حدائق الأَعراب في شرح قواعد الإِعراب**»، وضَّح فيه ابنُ جماعة ما اختصرَه ابنُ هشام، تنوعتْ في هذا الشرح المراجع من نحو ولغة وتفسير وأَدب؛ ممَّا يستدعي أَنْ نقفَ على منهجِ الشارح دراسة، وبيان مسائل الخلاف النحوي عندَه، مع تفسير بعض الظواهر اللغويةِ والنحوية تفسيرًا يليقُ بمنهج التحقيق.

Abstract:

"Al- Qawa'ed Al- Sughra" (The Concise Grammar) by Ibn Hisham Al-Ansari is one of the books which summarizes Arabic Syntax. Iz Al- Deen bin Jama'h Al- Kanani was interested in this book on which he wrote several exegeses. The researcher found two of them. Hence, the study is about one of them: ***Hada'iq 'Al- 'Araab fi Shareh Qawa'ed Al- I'raab****" (Gardens of Arabs in Explaining the Rules of Grammar) . The exegesis includes various reference books on syntax, linguistics, interpretation and literature – a fact which encouraged the editor to study the methodology of the exegesis to explain his viewpoints on the syntactic issues and to interpret some linguistic and syntactic phenomena appropriately.*

أولاً- المقدمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على مَن لا نبي بعدَه، وعلى أَصحابِه الكرام،وأَهلِ بيته الأَطهار، وبعد: فقد قمتُ بتحقيقِ كتاب ابن جَماعة الكِناني (ت ٨١٩هـ) المسمَّى «**حدائق الأَعراب في شرح قواعد الإِعراب**»، وهو شرحٌ نادر تناَول فيه ابنُ جماعة شرح كتاب القواعد الصغرى في النحو لابن هشام الأَنصاري (ت ٧٦١هـ)، حيث كان يضع ثلاثةَ شروحِ في آنٍ واحدٍ للكتاب الذي يطالعُه، كما يذكر مَنْ ترجم له [١]، ولم يذكر الذين ترجموا لحياته، ولا أَصحاب المؤلفات الخاصة بأَسماء الكتب هذا الكتاب [٢]، بينما ذكرَه حسين علي البواب في كتابه مخطوطات جامعة الإمام محمد بن سعود الإِسلامية (قسم النحو والصرف) [٣]، وقد أَحضرتُ نسخةً منه من الجامعةِ المذكورةِ.

وصف المخطوط:

عنوان الكتاب: «حدائق الأَعراب في شرح قواعد الإِعراب»،وهذا العنوان مثبتٌ على اللوحة الأَولى.

المؤلف: ابن جَماعة: محمد بن أَبي بكر بن عبد العزيز بن محمد أَبو عبد الله الكِنَانِيُّ الحَمَوِيُّ المصري الشافعي (٧٤٩- ٨١٩هـ).

يقع المخطوطُ بعد شرح الرضي على كافية ابن الحاجب في مجموعة مخطوطات تحمل الرقم: ٤٢١ف. ويتكون المخطوط من أَربع لوحات تبدأ من الرقم: ٣٩٧ ٤٠٠. والخط نسخيٌّ جميل، ولم يميز النَّاسخُ بين المتنِ والشرح، وقد رجعتُ إِلى المتن،ووضعتُ تحته خطًا.

الناسخ: هو النَّاسخ نفسه الذي نسخ شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، وهو مكي بن محمد بن أَبي بكر الكردي الديشتي الشاكري حيثُ قال في نهاية شرح الكافية: «وكان الفراغُ من كتابته نهار السبت سادس عشر شوال سنة (٨١٧) بالقاهرة المُعِزِيَّة المحروسة في خانقاة الظَّاهرية رحم اللهُ واقفَها».

وقد ذكر نهاية حدائق الأَعراب قال: «كتبه مكي بن محمد بن أَبي بكر الكردي الديشتي الشاكري، فرغ منه تاسع عشر شهر شوال سنة سبع عشر وثماني مائة» ولم أَعثر له في مراجعي على ترجمة. والمخطوط مصورٌ عن نسخة مكتبة تشستربتي، المحفوظة برقم: ٤٣٢١ [٤]، ولم أَجد هذا المخطوطَ في فهرس مخطوطات مكتبة تشستربتي [٥].

أهمية المخطوط:

١. أَنَّه من الشُّروح الأَولى لكتاب القواعدِ الصُغرى لابن هشام الذي يعدُّ مختصرًا لكتابهِ «الإِعراب عن قواعد الإِعراب»

٢. أَنَّه يزيل اللبسَ والاختلافَ في مسمى «القواعد الكبرى» ، و «الإِعراب عن قواعد الإِعراب»، و «القواعد الصغرى»، فالقواعد الكبرى هي «الإِعراب عن قواعد الإِعراب»، والقواعد الصغرى تعد مختصرةً عن القواعد الكبرى، ولكلٍّ من هذين الكتابين شروحُهما الخاصة به.

٣. عمل ابنُ جماعة أَكثر من شرحٍ للكتاب الواحد، وكل شرح يختلف في عرضه وأَدلته،

ممَّا أَوجد تنوعًا واختلافًا في أَسلوبه، وبالتالي يرينا منهج ابن جماعة في هذه الشروح، وعرضه المسائل الخلافية .... [٦] .

ثانياً- ابن جماعة: حياته وسيرته العلمية:

- اسمه:

هو عز الدين محمد بن أَبي بكر بن عز الدين عبد العزيز بن بدر الدين محمد بن بُرهان الدين إِبراهيم بن سعد الله بن جَماعة بن حازم بن عبد الله الكناني الحَمَوي الأَصل المِصري الشافعي [٧] .

- مولده ونشأته:

ولد بمدينة ينبعَ على البحرِ الأَحمرِ [٨] في ذي القعدة سنةَ ٧٤٩هـ [٩]، ونَشأَ بها، ثمَّ انتقلَ إِلى القاهرة، فسكنها إِلى أَنْ مات، حيثُ كانت عندَه زوجةُ أَبيه، فكانت تقومُ بأَمرِ بيته[١٠] .

شيوخه:

تلقى ابنُ جماعة العلمَ عن الجَم الغفير من العلماء، منهم: أَبو الحسن العَرَضي (ت ٧٤٦هـ) [١١] .

ومحمد بن محمد بن محمد بن أبي الحَرم بن أبي الفتح القلانسي (ت ٧٦٥ هـ) (١٢)، ومحمَّد إبراهيم بن محمد أَبي بكر بن إِبراهيمَ بن يعقوبَ البياني المقدسي (ت ٧٦٦هـ) (١٣) وغيرهم (١٤).

تلاميذه:

سمع من الإمام ابن جماعة علماء كثيرون، أشهرهم: محمد بن علي بن محمد بن يعقوب القاياتي (ت سنة ٨٥٠ هـ) (١٥) وعمر بن قديد الحنفي النحوي (ت ٨٥١ هـ (١٦). وابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) (١٧) وغيرهم (١٨).

مؤلفاته:

أَلف الإمام ابن جماعة في فنون كثيرة، ومؤلفاته تربو على المائتين، لكن أكثرها ضاع بأيدي الطلبة، أمَّا مؤلفاته التي وردت في كتب التراجم فأذكر منها ما يتعلق بالنحو والصرف واللغة (١٩):

- ثلاثة شروح شرح على الإِعراب عن قواعد الإِعراب (القواعد الكبرى)، منها أَوثق الأَسباب (٢٠).
- ثلاثة شروحٍ على القواعد الصغرى، عرفت منها: أَقرب المقاصد لشرح القواعد الصغرى، وحدائق الأَعراب موضوع الدراسة.
- حاشية على شرح الشافية للجاربردي.
- حاشية على الأَلفية لابن الناظم تسمى (المسعف والمبين في شرح ابن المصنف بدر الدين).
- حاشية على التوضيح لابن هشام. ٦ حاشية على مغني اللبيب لابن هشام.
- إعانة الإنسان على إحكام اللسان. ٨ حاشية على أَلفية ابن مالك.
- مختصر التسهيل المسمى بالقوانين. ١٠ الدرر الكافية في حل شرح الشافية.
- المثلث في اللغة. ١٢ـ حاشية على شرح العزي للتفتازاني (ت ٧٩١هـ).

وفاته:

توفي بالطاعون في ربيع الآخر سنة ٨١٩هـ، ودفن في القاهرة، واشتد أسف الناس عليه (٢١).

حدائق الأَعراب أ١

في شرح قواعد الإِعراب

للشيخ العلاّمة ابن جَماعة الشافعي

بسم الله الرحمن الرحيم

ربِّ يسر ولا تعسر يا كريم

يقولُ مُحمَّد بنُ جماعة:

الحَمْدُ لله الَّذي خَصَّصَ نوعَ الإنسانِ بأَنواع البيانِ، وأَصنافِ التبيانِ، حَمْدًا يُوازي جَميلَ نِعَمِه ويُضاهي جزيلَ قِسَمِه،والصَّلاةُ والسَّلامُ الأَتمانِ الأَكملانِ على مَنْ قوى إيمانَ الإيمانِ، ووصلَ أَرحامَ الرَّحمةِ،وطلَّعَ شفقَ الشَّفقَةِ محمَّد، وعلى آله وصَحْبِه، أَهْلِ البَراعةِ والفَصاحةِ،ومحلِّ السَّماحةِ والصَّباحةِ.

هذا شَرْحٌ حَسَنٌ عَلى «قواعدِ الإِعرابِ الصُّغرى» للعلاَّمةِ جَمالِ الدين ابنِ هشام سميته بـ«**حدائق الأَعراب في شرح قواعد الإِعراب**»جعَلنا **الله** مِنْ طَالبي فَضيلةِ الفَضلِ، ورافِعي أَعْلامِ العِلمِ، وهُوَ حَسبي ونِعْمَ الوكيلُ.

هذه كلماتٌ (٢٢) يَسيرةٌ قليلٌ لَفْظُها، كَثيرٌ معناها، اختصرتُها مِنْ قواعدِ الإِعرابِ، وهو لغةً يُطلقُ لمعانٍ أَنْسبُها بِمَا نحنُ فيه: الإِبانة (٢٣) .

تَسهيلاً على الطُّلابِ، وتقريبًا على أُولي الأَلبابِ،بَيانٌ للبَاعثِ على الاختِصارِ،والمُغَايرةُ تفننٌ، وينحصرُ (٢٤) في ثلاثةِ أَبوابٍ (٢٥) .

[حَصْرُ] (٢٦) الكُلِّ في أَجزائه (٢٧) ، لا حَصْرُ الكليِّ في جُزئياته شَكُ حَصرِ الكلِّ في أَجزائه مُمْتَنِعٌ؛ لأَنَّ الحَصْرَ جَعْلُ الشيءِ في محلٍّ محيطٍ به. فالمحيطُ حَاصرٌ، والمُحَاطُ به مَحْصورٌ ومظْروفٌ وشَأْنُ الكلِ معَ أَجزائِه على العكسِ؛ لأَنَّ الكُلَّ مُحيطٌ بالأَجزاءِ (٢٨) . مسأَلةُ أَنَّ الكل مقوَمٌ بالأَجزاءِ فلَه بهذا الاعتبارِ حَصْرٌ فاعلم ذلك، وأَيضًا بينَ الكلِّ والجُزءِ عَلاقةٌ ولزومٌ به صَحَّ التجوزُ من الجانبين، وبذلك الاعتبارُ يَصِحُّ الانحِصارُ فاعلمْ ذلكَ(٢٩).

◄ **البـاب الأَول:**

♦ فـي الجُمَـل (٣٠)

وأَحكامِها وما يَتَعلقُ بها دونَ غَيْرِها.

● **تنبيـه**: الأَولُ نقيضُ الآخِرِ، وأَصله أَوْأَل على وزن أَفعل [٣١] ، وقيل: ووْأَلُ ووزنُه فَوْعل [٣٢] . والبَابُ: ما أَوصلَ إِلى المقصودِ [٣٣] . وفيه أَربعُ مسائل، والمسأَلة: مطلوبٌ يَبَرْهَنُ عنه في العلم [٣٤] .

- **الأُولــــى** [٣٥]

أَنَّ اللفظَ المُفيدَ يُسمَّى جُمْلَةً ولا يُسمَّى كلامًا وجُملةً [٣٦] سواءٌ قيلَ بالتَّساوي بينَ الكلام والجملةِ أَو لا، والمفيدُ منصرِفٌ إِلى ما يَحْسُنُ السُّكوتُ عليه فزالَ الإِشكالُ بحذافيره.

الحاجبية: «الكَلامُ ما تَضَمَنَ كلمتين بالإِسناد» [٣٧] ، المُختصرُ: «الجملةُ ما وُضِع لإِفادةِ نسبةٍ» [٣٨] ، قلت: وفيه شيءٌ [٣٩] .

فرع: لا يُشترطُ في الكلام صدورُه مِنْ نَاطقٍ واحد، ولا قصدُ المُتكلمِ بكلامهِ، ولا إِفادةُ المخاطبِ شيئًا بجهله على الصَّحيح في الثلاث. كذا في الارتشاف [٤٠] .

وأَنَّ الجُملَةَ اسميةً إِنْ بُدِئتْ باسم، نحو: «زيدٌ قائم». تَعْريفٌ وتَمثيلٌ لأَحَدِ صِنْفي الجُمْلةِ، وهو تعريفٌ غيرُ جَامعٍ إِلاَّ على ضَربٍ من الاعتناءِ به [٤١] .

وفعلية إِنْ بُدئت بفعلٍ، نحو: «قام زيدٌ ». تعريفٌ وتمثيلٌ للآخر، وفيه كذلك.

● **تنبيـه**: لمَّا كانتِ الفعليةُ نسبةً إِلى الفعل، وهو دالٌّ على التَّجدد؛ لأَنَّه دالٌّ على الزَّمن تَضَمُنًا أَو التزامًا، والزَّمانُ لازمُه التَّجَدُدِ؛ لأَنَّه غيرُ مقَدَّرِ الذات كان لها دلالةً على التَّجدد، لا يقالُ هذا مناقضٌ لكون صفة الجزء، ولا يلزمُ أَنْ يكونَ صفةَ الكلِ؛ لأَني أَقولُ بينَهما فَرقٌ يُظْهِرُه التَّأَملُ.

وصُغْرَى إِنْ بُنِيَتْ على غَيرِها كـ «قام أَبوه» من: «زيدٌ قامَ أَبُوه» هذا تعريفٌ لأَحدِ أَصنافِ الجُمْلةِ، وتمثيلٌ له باعتبار تصنيفٍ آخرَ [٤٢] .

وكُبرى إِنْ كانَ في ضمنِها جملةٌ، كَمَجْموع: «زيدٌ قام أَبوه» تعريفٌ آخر لصنفٍ آخر، وتمثيلٌ له. قلت: وهذا التعريفان لا يمنعانِ التصادقَ على ما صُدِّق واحدٌ، ويلزمُ عليهما خروجُ: «قائمٌ زيدٌ»، وعكسه من البين [٤٣] .

واعلمْ أَنَّ المَعنى جَعْلُ الكبرى الاسميةِ التي خبرُها جملة، والتَّعريفُ المَذكورُ هنا أَوْلى؛ لأَنَّه يَشملُ « ظَننتُ زَيدًا يقومُ أَبوه «فيكونُ جامِعًا، وذاك غيرُ جامعٍ، والاعتذارُ بأَنَّها عبارةُ القومِ لا يجدي [٤٤] .

● **تنبيـه**: صُغرى وكُبرى لَحْنٌ؛ لأَنَّ الوَجهَ استعمالُ فُعْلى أَفعلُ بأَل أَو بالإِضافة، والاعتبارُ بالمُوافقة غير موافق.

- **المسألة الثانية:**

الجُمَل التي لَهَا محلٌّ من الإعراب سَبْعٌ:

بيانٌ لِكمية مخصوصة، ودليلُ ذلك الوجدانُ التتبعي، وهو الاستقرارُ، وفي المغني بدأَ بِمَا لا محلَّ له، ولكلٍّ وَجْهٌ.

أَحدُها: الواقعةُ خبرًا، وموضعُها رفعٌ في بابي المبتدإ [٤٥] و «إن»؛ إذْ خبرُ المُبتدإ مرفوعٌ، وهو الجُزءُ المتمُ الفائدة، والجملةُ الاسمية، وخبر إنَّ كذلك،وهو المسندُ بعدَ دخولِ «إنَّ» [٤٦]كذا قيل. قلت: وفيه مشاحَّة [٤٧] .

نحو: «زيدٌ قامَ أَبوه»، و «إنَّ زيدًا قامَ أَبوه». الأَولُ مثالُ الأَول، والثاني للثاني [٤٨] . ونَصْبٌ، قسيمُ رفعٍ، في بابي كانَ وكادَ، نحو: كان زيدٌ /أَبوه قائمٌ [٤٩] ، و» كادَ زَيْدٌ يَفْعَلُ. ١ب الأَولُ للأَول، والثاني للثاني كما تقدم وخبر «كان» هو المسند بعدَ دخولها، وكذلك خبر»كاد».

فرع: اختُلفَ في نحو: «زَيدٌ اضربْه وعمْرو «هل حال؟ فقيل: مَحلُّ الجملةِ التي بعدَ المبتدإِ الرَّفعُ على الخبرية، وهو الصَّحيح، وقيل: النَّصبُ على إِضمارِ القول بناءً على أَنَّ الإِنشائيةَ لا تكونُ خبرًا» [٥٠] .

الثَّانية والثالثة: الواقعة حالاً والواقعة مفعولاً، ومحلُّهما النَّصبُ؛ إذْ الحَالُ والمفعولُ منصوبان فالواقعُ في محلِّهما كذلك. الحاجبية: «المفعولُ به: «ما وقعَ عليه فعلُ الفاعل»[٥١]. الجَزولي [٥٢] : «ما تضمنَه الفعلُ منْ حَدَث وزمان، والتزمه من مكانٍ واستدعاه من محلٍّ وباعثٍ ومُصَاحِبٍ» [٥٣] . الحاجبية: الحالُ: «ما بيَّنَ هيئةَ الفاعلِ أَوْ المفعولِ بهِ لفظًا أَو تقديرًا» [٥٤] .

نحو: «جاءَ زيدٌ يضحكُ»، و «قال زيدٌ: عمْروٌ منطلقٌ»، الأَول مثال للواقعة حالاً، والثاني مثالٌ للواقعة مفعولاً.

فرع: قد يقعُ بعدَ القَولِ ما يحتملُ الحكايةَ وغيرَها، نحو: «أَتقولُ موسى في الدَّار؟»، فلك أَنْ تقدر «موسى» مفعولاً أَولاً، و «في الدار» مفعولاً ثانيًا على إِجراءِ القولِ مَجرى الظَّنِ. ولكَ أَنْ تقدرَهما مبتدأً وخبرًا على الحكاية [٥٥] .

ذيل: قد يقعُ بعدَ القول جملةٌ غيرُ محكية، ولا عملَ للقولِ فيها، نحو: «أَول قولي إِنِّي أَحمدُ الله «إذا كُسرتْ» إنَّ؛ إِذْ المعنى: أَولُ قولي هذا اللفظ، فالجُملةُ خبرٌ لا مفعولٌ خلافًا لأَبي علي؛ فإِنَّه زَعمَ أَنَّها في موضعِ نصبٍ بالقولِ، فأُلزمَ بها مبتدأٌ بلا خبرٍ فقدِّر موجودٌ أَو نائبٌ[٥٦] .

الرابعة: المضافُ إليها، ومحلُّها الجَرُّ؛ لأَنَّ المضاف إليهِ مجرورٌ، فالواقعةُ موقعَه كذلك. الحاجبية: «المضافُ إليه كلُّ اسم نُسِبَ إليه شَيءٌ بواسطةِ حرفِ جرٍ لفظًا، أو تقديرًا مرادًا» (٥٧) ، ولك أَنْ تقولَ: لمَ عدلَ في هذه عن الواقعة، وما سرُّ ذلك؟ وكونُها مضافًا إنَّما هو في الحقيقةِ باعتبارِ الوقوعِ موقعه، نحو: (يَوْمَ هُمْ بَارزون) (٥٨) ، يقالُ لذلك فـ «هم بارزون» في محلِّ خفضٍ.

والخامسة: الواقعةُ جوابًا لشرطٍ جازم، وذلك إذا كانت مقرونةً بالفاء أَوبـ «إذا» الفجائية، تنويعٌ لما تقع به المقارنة، نحو: (مَنْ يُضْلِلِ اللهُ فَلا هَادِيَ له) (٥٩) المقترنة بالفاءِ في محلِّ جزمٍ بالجوابِ، ونحو: (وإِنْ تُصِبْهم سَيئَةٌ بِمَا قَدَمتْ أَيديهم إِذا هُمْ يَقنُطون) (٦٠) فجملةُ: (هم يقنطون) المقترنة بـ «إذا» في محلِّ جزمٍ أيضًا.

فرع: الفاءُ المُقدرةُ كالمذكورةِ،ومنْه [البسيط]:

منَ يفْعَلِ الحَسَناتِ اللهُ يَشْكُرُها .... (٦١)

ومنه عندَ المبردِ: «إِنْ قمت أَقوم» (٦٢) . فإِنْ قلتَ: ما علةُ انجزام الجملةِ في الموضعين محلاً؟ قلتُ: إِنَّها لم تصدر بمفردٍ يقبلُ الجزم لفظًا، كما في: «إِنْ تقمْ أقم»، أَومحلاً كما في: «إِنْ جئتني أَكرمْتُكَ» (٦٣) .

السادسة والسابعة: التابعة لمفردٍ أَو جملةٍ لها محلٌّ، فالأَولى، وهي التَّابعةُ لمفردٍ، نحوُ: (مِنْ قبلِ أَنْ يَأْتيَ يَوْمٌ لا بيْعٌ فيه) (٦٤) فجملةُ النفي، وهيَ: (لا بَيْعٌ فيه) صفةٌ لـ «يوم»، وهو مرفوعٌ، وصفةُ المرفوعِ مرفوعٌ.

والثانية: وهي التابعةُ لجملةٍ لها محلٌّ من الإعرابِ، نحو: «زَيْدٌ قامَ أَبوه وقعَدَ أَخُوه»، فجملة: «قعد أَخوه» في محلِّ رفعٍ؛ لأَنَّها تابعةٌ لجملةِ: «قامَ أَبوه»، وهيَ في محلِّ رفعٍ بالخبرية.

فرع: التَّابعة للمفرد ثلاثة أَنواع: صفة، ومتبوعة بحرف، ومبدلة (٦٥) . قال في المغني: والتابعة لجملة لا تقع إلا في عطفِ النَّسقِ والبدلِ، وشرطُ هذا كونُ الثانيةِ أَوفى مِنَ الأُولى بتأديةِ المعنى المرادِ (٦٦) ، قلت: وفي كلامه بحثٌ (٦٧) .

فرع: التَّابع: قالَ في الحاجبية: كلُّ ثانٍ في الإِعراب سابقه مطلقًا (٦٨) . قلتُ: وفيه شيء من جهة الإتيان بـ «كل»، وهو مُكْبِرٌ لذلك. وقد أَغربَ بعضُهم، وهو الوشابادي (٦٩) : فقال: إِنَّ الصِّحةَ لا تكونُ إلا بِها، وبعضُهم فصَّلَ، ولنا في هذا تحقيقٌ في بَعضِ المُطولاتِ(٧٠).

- **المسألة الثالثة:**

الجُملةُ التي لا محلَّ لها من الإِعرابِ:

وهيَ سَبْعٌ أَيضًا (٧١) :

أَحدُهــا: الابتدائية اسميةً كانت أَوْ فعليةً، وتسمى المستأْنفةَ أَيضًا، نحو: (إِنَّا أَنْزَلنَاهُ)(٧٢)، فجملة: (إِنَّا أَنزلنـاه) لا محلَّ لها لذلك، وجملة: (أَنزلناه) في محلٍّ رفع لكونها خبرَ «إِنَّ».

فرع: كلام الصُّغرى ليس فيه تصريحٌ بالأَوْلى مِنَ العبارتين، وإِنْ كانَ فيه إِشعارٌ ترشيحي بأَنْ/ الأُولى أَوْلى (٧٣) ، والمغني صَريحٌ بترجيح الثانية حيثُ قال: «وتسمَّى أَيضًا المُستأْنفة، وهو٢أ أَوضحُ لأَنَّ الابتدائيةَ تطلقُ أَيضًا على الجُملة المُصَدَّرة بالمبتدإِ، وإِنْ (٧٤) كانَ لَهَا محلٌّ» (٧٥) ، قلتُ: وفيه شيءٌ؛ إِذْ المرادُ ذاتُ الاستقلالِ لا ذات المبتدإِ الصناعي.

الثانية: الواقعة صلةَ الموصولِ، نحو: «[جاء] (٧٦) الذي قام أَبوه»؛ إِذ جملة: «قام أَبوه» لا محلَّ لها؛ لأَنَّها صِلةٌ.

فرع: لا فرقَ في ذلك بينَ صلة [الاسمي والحرفي، فالموصول] (٧٧) الاسميُّ في محلٍّ، وصلةُ الحرفي لا محلَّ له، والحرفي مع صلته في محلٍّ (٧٨) .

المغني: «وبلغني عن بعضِهم (٧٩) أَنَّه كانَ يُلقنُ أَصحابَه أَنَّ الموصولَ وصلتَه في محلِّ كذا، محتجًا بأَنَّهما ككلمةٍ واحدةٍ، والحقُّ ما قدمتُ لك؛ بدليلِ ظهورِ الإِعرابِ في نفس الموصولِ، في نحو: «ليَقُمْ أَيُّهم في الدَّارِ» (٨٠) . قلتُ: والحقُّ أَنَّه يَجوزُ ما قالَه المُعْرِبُ.

الثالثة: المعترضةُ، نحو: (فَإِن لَّمْ تَفْعَلُواْ وَلَن تَفْعَلُواْ فَاتَّقُواْ النَّارَ) (٨١) جملة: (لن تفعلوا) : لا محلَّ لها؛ لأَنَّها معترضةٌ بينَ الشَّرطِ وجوابِه، والمعترضةُ: هي الواقعة بينَ شيئين متطالبين تقويةً وتشديدًا أَو تحسينًا.

فرع: للبيانيين في الاعتراض اصطلاح لا ما يقوله النُّحاةُ، والزَّمخشريُّ يَستعملُ ذلك فجوَّزَ في قوله تعالى: ﴿ونحن لَه مُسلمون﴾ (٨٢) أَنْ يكونَ جملةً اعتراضيةً مؤكدة (٨٣) ، ويَردُّ عليه مَنْ لا يعرف هذا العلم توهمًا منه أَنَّه لا اعتراضَ إِلا ما يقوله النَّحوي، وهو الاعتراضُ بين متطالبين.

الرابعة: التفسيرية نحو: ﴿وَلَمَّا يَأْتِكُم مَّثَلُ الَّذِينَ خَلَوْاْ مِن قَبْلِكُم مَّسَّتْهُمُ الْبَأْسَاء وَالضَّرَّاء﴾ (٨٤)، فجملة: (مَسَّتهم البَأْسَاءُ والضَّرَّاءُ) لا محلَّ لها؛ لأَنَّها مفسرةٌ لـ» مثل «، فإِنْ قلتَ: ما حقيقةُ المفسرةِ؟ قلت: الفضلةُ الكاشفةُ لحقيقةِ ما تليه.

فـرع: هي ثلاثة: مجردةٌ من حرف التفسير، ومقرونةٌ بـ «أَي»، ومقرونةٌ بـ «أَنْ»، حتْمٌ ما ذكرناه هو مذهب الجمهور، وقد خالفَ الشَّلوبين (٨٥) فذهبَ إلى أَنَّها بحسب ما تفسره(٨٦).

الخامسة: جَوابُ القسم، نحو: ﴿فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ﴾ (٨٧) ، فجملةُ: (لأَغوينَّهم) لا محلَّ لها؛ لأَنَّهاجوابُ القسم، «وقع لمكي (٨٨) ، وأَبي البقاء وهمٌ في جُملةِ الجوابِ فأعرباها إعرابًا يقتضي أَنَّ لَهَا مَوْضعًا» (٨٩) .

السادسة: جواب الشرط غير الجازم، نحو: (ولَو شئنا لرفعناه بها)(٩٠) ، فجملة: (لرفعناه بها) لا محلَّ لها؛ لأَنَّها جوابُ «لو»، وهو غير جازم.

فـرع: لولا، ولوما كذلك، وجواب الجازم إذا لم يقرن كذلك (٩١) .

السابعة: التابعة لمَا لا محلَّ له، نحو: «قام زيدٌ وقعدَ عمْروٌ»، فجملة: «قعدَ عمروٌ» لا محلَّ لها؛ لأَنَّها تابعةٌ لجملة: «قامَ زيدٌ»، وهي ابتدائيةٌ لا محلَّ لها.

- **تنبيـه**: هذا إذا كانتْ الواوُ عاطفةً،أَمَّا إذا كانت واو الحال فلها محلٌّ، وهو النَّصبُ.

- **المسأَلة الرابعة**:

الجملةُ الخبريَّة لا الإنشائية:

- **تنبيـه**: الخبريةُ نسبة إلى الخبر،وهو الكلام المحكوم فيه بنسبة خارجية (٩٢) .

بعدَ النكرات المحضة الصرفة، ومحض كل شيء هو الصرف الخالص (٩٣) .

فـرع: النكرة ما وضع لشيء بعينه، وقيل التابع في جنسه أَو نوعه أو صفته، والأَولى ما قلت، دلَّ على ذي الوحدة المبهمة وضعًا (٩٤) . صفات، نحو (: حتى تُنَزِّل علينا كِتابًا نقْرَؤُه)(٩٥) ، جملة: (نقْرَؤُه) في محلِّ صفةٍ لـ «كتابًا»

فـرع: الصفة: «تابعٌ يدلُّ على معنىً في متبوعهِ مطلقًا «الحاجبية (٩٦): تُوصَف النكرةُ بالجمل الخبرية ويلزم الضمير.

وبعدَ المعارف المحضة أَحوال، نحو: (وَلَا تَمْنُن تَسْتَكْثِرُ)(٩٧) جملة: (تَسْتَكْثِرُ) في محلِّ نصبٍ على الحالية من فاعل: (تمنن) (٩٨) .

فـرع: الحاجبية «شرطُها أَنْ تكونَ نكرة، وصاحبُها معرفة غالبًا» (٩٩) .

وبعدَ غَيْرِ المحض منهُما محتَمل لهما،نحو: «مَررتُ برجُلٍ صالحٍ يصلي»، فجملةُ: «يصلي»يجوز أَنْ تكونَ في محلِّ جرٍ على الصفة وأَنْ / تكونَ في محلٍّ نصب على٢ ب الحالِ(١٠٠) . ونحو: (وَآيَةٌ لَّهُمْ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ)(١٠١) ،فجملةُ: (نسلَخُ منه النَّهارَ) في محل رفعٍ صفةٌ لمرفوع، وهو (الليل) ، وأَن يكون في محل نصب على الحال.

فـائدة: ليس كلُّ ما جـازَ لغةً جازَ بلاغةً، ومِنْ هذا قـولُ الشاعر [الكامل]:

ولَقَد أَمـرُّ على اللئيم يَسبُني
فمَضيتُ ثُمَّتَ قلتُ لا يعنيني (١٠٢)
صـرَّحَ أَهـلُ النَّحوِ فيه: يجوز أَنْ
تكونَ جملةُ: «يسبني» حالاً عن
«اللئيم»، وأَنْ تكون صفةً لـه،وأَطْبَقَ
أَهلُ المعاني على منعِ الحاليةِ (١٠٣) .

◄ **البـاب الثاني**:

♦ **في الظَّرف والجَـارِّ والمَجـرور**:

وفيهِ أَيضًا أَربعُ مسائلَ كَمَا في الجُملة.

- **تنبيـه**: المجرورُ ما اشتمل على علم المضاف إليه.

- **إحداها**: أَنَّه لا بدَّ من تعلقِهما بفعل أَو بِما فيه معناه، أَيْ معنى الفعل؛ إذْ هو الأَصلُ.

فـرع: الفعل: ما دلَّ على معنى في نفسه مقترن بأَحد الأَزمنة الثلاثة.

وقد اجتمعا (١٠٤) في قوله تعالى: ﴿أَنعَمتَ عَليهِمْ غَيرِ المَغضُوبِ عَليهِم﴾(١٠٥) فالأَولُ مُتعلقٌ بـ»أَنعمت»، والثَّاني متعلقٌ بـ»المغضوب»، وهو في معناه. الكشاف: فإِنْ قلتَ: أَيُّ فرق بينَ: (عليهم) الأُولى، و (عليهم) الثانية؟ قلت: الأُولى محلُّها النَّصبُ على المفعولية، والثانية محلُّها الرَّفعُ على الفاعليةِ (١٠٦) . قلنا: لأَنَّ الثانيةَ هيَ الفاعلُ عند الزَّمخشري من قبيل الفاعل فمشى على اصطلاحه.

ويستثنى من حروف الجر أَربعة لا تتعلق بشيء، وهو الباءُ الزَّائدةُ، نحو (١٠٧) (: وَكَفَى بِاللّهِ شَهِيدا) (١٠٨) ، الأَصل: كفى **الله**، والباء لا تتعلقُ بشيء.

فـرع: قال الحوفي (١٠٩) في أَلَيْسَ **اللَّهُ** بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ(١١٠) إِنَّ الباءَ متعلقةٌ، وهُوَ وهْمٌ(١١١) . ولَعَلَّ: نحو قولهِ (١١٢) [الطويل]:

.... لَعَلَّ أَبِي المِغْوَارِ مِنْكَ قَرِيبُ (١١٣)

والجرُّ بها لغةُ عُقيل (١١٤) (بِضَم العين المُهملةِ، وفتحُ القاف) ، قالَ في الصَّحَاح: قبيلة(١١٥) .

ولَوْلا: كقولـهِ[السريع]:

.... لَـوْلاكِ في ذا العَـامِ لَمْ أَحْجج (١١٦)

فالكافُ في موضعِ جرٍ بـ «لولا» (١١٧) .

وكاف التشبيه: نحو: زيد كعمْرو.

- **المسألة الثانيـة:**

حُكْمُهما (١١٨) بعدَ المعرفةِ والنكرة حكم الجملة (١١٩) فيما تقدمَ لكَ، فيتعين كونهما صفتين في نحو: «رأيتُ طائرًا على غصن [أو فوقَ] (١٢٠)»، هذا مثال وقوع الظرفِ صفةً(١٢١) ، وكونُهما حالين في نحو: (فَخَرَجَ عَلى قَوْمِه في زينتِه)(١٢٢) هذا مثال وقوع الجارِّ والمجرورِ حالاً (١٢٣) . وقولك: «رأيتَ الهلال بينَ السحَاب»، وهذا مثال وقوع الظرف حالاً، فإنْ قلتَ: لمَ لا يجوزُ أَنْ تكونَ اللامُ في الهلال جنسيةً، ويجوزُ الوجهان. قلتُ: يمنعُ منه استحالةُ كونِ المرئي غيرَ شخصٍ.

ويحتملان الوجهين في نحو: «هذا ثمرٌ يانعٌ على أَغصانه أَو فوقَ أَغصانه» الأَول مثال من الجار والمجرور، والثاني مثالُ من الظرف (١٢٤) .

- **المسأَلـة الثالثـة:**

متى وقعَ أَحدهما (١٢٥) صفةً أَو صلةً أَو خبرًا أو حالاً تعلقَ بمحذوفٍ وجوبًا حتمًا، وذلك المحذوف تقديره: كائنٌ أَو استقرَ، ويفهم كان من استقرَ ومستقر من كائن إلا في الصلة فيجبُ تقديرُه، أَيْ المحذوف، استقرَ، ويمنع مستقر وكان (١٢٦) .

تنبيـه: المقدرُ في الأَصلِ أنْ يقدرَ مقدمًا كسائرِ العوامل معَ معمولاتها، وقد يعرض ما يقتضي ترجيحه مؤخرًا، أَو ما يقتَضي إيجابه، فالأَولُ نحو: «في الدار زيدٌ»؛ لأَنَّ المَحذوفَ هو الخبرُ، وأَصلُه أَنْ يتأَخرَ عنِ المبتدإِ. والثاني: نحو: «إِنَّ في الدار زيدًا»؛ إِذ «إِنَّ لا يليها مرفوعًا (١٢٧) .

- **المسأَلـة الرابعـة:**

إِذا وقعَ أَحدُهما صفةً (١٢٨) أَو صلةً أَو خبرًا أَو حَالاً أَو معتمدًا على نَفْي أَو استفهام جَاز رفعُه للفاعل بذلك الاعتماد المخصوص؛ إِذْ حصل له نوعٌ من القوةِ تؤهل به لما لم يكن أَهلاً له، فهو شرطٌ في هذا العمل المخصوصِ.

قلتُ: هذا بحث ذكرته في غير هذا الموضع (١٢٩) . تقسيم الاعتماد المذكور هنا صفتان ما هو متصل به، وما هو بمنفصل عنه، نحو: (أَوْ كَصَيِّبٍ مِنَ السماءِ فيه ظلماتٌ)(١٣٠) ، ونحو: (في **الله** شَكٌّ) (١٣١) كلا المثالين للارتفاع بعدَ الجارِ والمجرور.

• **تنبيـه**: اختلُف في هذا المرفوع على مذاهب [١٣٢] ، أَحدُهـا: أَنَّ الأَرجحَ كونُه مبتدأً أُخبِرَ عنه

بأَحدهما، ويجوزُ كونُه فاعِلاً. ثانيها: أَنَّ/ الأَرجحَ كونُه فاعلاً، واختاره ابنُ مالك[١٣٣] ٣أ، وتوجيهُه أَنَّ الأَصلَ عدمُ التأَخر.

ثالثها: أَنَّه يجبُ كونُه فاعلاً نقله ابن هشام المتقدم [١٣٤] عن الأَكثرين، وحيث أعرب فاعلا فهل عاملُه أَحدُهما النيابة عن استقرَ أَم الفعل هو العامل؟ فيه مذهبان. المغني: والمختار هو الثاني [١٣٥] .

◄ **الباب الثالث**:

♦ **فيما يقال عند ذكر أَدوات كثر دورها في الكلام وهي خمس وعشرون كلمة**

إِنَّما سمَّاها بالأَدوات، والأَداة هي الواسطة لكثرة الاستعمال، والقصد العرضي فيها فأَشبهت الآلات.

فيقال في الواو حرفُ عطف لِمُطلقِ الجَمع، وهذه أَحسن من عبارة المختصر [١٣٦] للجمع المطلق إِن صحت التفرقة وإِلاَّ فلا.

وفي «حتَّى» حرفُ جمعٍ لمطلق الجمعِ والغايةِ [١٣٧] .

وفي الفاءِ: حرفُ عطفٍ للترتيب والتعقيب، فتخرج «ثمَّ» [١٣٨] .

فرع: الفاء المفردة مهملة خلافًا لبعض الكوفيين في قولهم إِنَّها ناصبةٌ في نحوِ: «ما تأتينا فتحدثنا »، وللبمرد [١٣٩] في قوله: إِنَّها خافضةٌ في نحو، [الطويل]:

فمثلكِ حُبْلى قَدْ طرقتُ ومُرْضِعٍ .... [١٤٠]

فِيمَنْ جَـزَمَ، والصَّحيحُ أَنَّ النصبَ بأَنْ مقدرة [١٤١] . وأَنَّ الجرَ بـ «ربَّ» مضمرةٍ .

وفي ثمَّ حرف عطف للترتيب والمهلة، وفيها لغتان: ثُمَّ وفُمَّ [١٤٢]. وتقتضي ثلاثة أمور قي كل منهاخلاف؛ فزعم الأَخفش والكوفيون أَنَّ التشريك قد يختلف بوقوعها زائدة [١٤٣]. وزعم بعضٌ أَنَّ الترتيبَ ليس مقتضاهـا، وزعمَ الفرَّاءُ أَنَّ المهملة قد تتخلف [١٤٤].

فرع: المفتوحة: ظرفُ مكان غير متصرف فلذلك غلط مَنْ أَعربه مفعولاً لـ «رأَيتَ» في قوله تعالى: ﴿وإِذا رأَيتَ ثَمَّ﴾ [١٤٥] .

وفي قد: حرفُ تحقيق وتوقع وتقليل، هذه المعاني الثلاثة لها إِذا كانت حرفًا، وترد اسمًا، ففي كلامه إِطلاق في غير محله.

وفي السين وسوفَ حرف استقبال، وهذا هو المرضي في التعبير، وهو خيرٌ من كثير[١٤٦] حرف تنفيس، لم يبين هنا وجه الخيرية [١٤٧].

المغني: «معنى قول المعربين: حرف تنفيس أَنها نقلت المضارع من الحال، وهو الزمن الضيق، إلى الاستقبال، وهو الزمن الواسع، وأَوضح من عبارتهم قول الزمخشري(١٤٨) وغيره: حرف استقبال» (١٤٩) ، فإِنْ قلت: ما وجه الخيرية؟ قلت: الأَشعرية بالمقصود.

وفي «لم» حرف جزم لنفي المضارع، وقلبه ماضيًا، وارتفاع الفعل، قيل: ضرورة، وقال ابنُ مالك: لغة (١٥٠) ، وزعم اللحياني (١٥١) أَنَّ بعضَ العرب ينصب بها (١٥٢) ، كقراءة بعضهم (١٥٣) (: أَلم نشرح) (١٥٤)

ويزاد في «لمَّا» النافية فيقال: متصلٌ نفيه، متوقعٌ ثبوته ، فنفي «لما»متوقع الثبوت، ولا كذلك «لم». الزمخشري في قوله تعالى:) وَلمَّا يدخُلِ الإيمانُ في قلوبكم ((١٥٥) «ما» في «لمَّا» (١٥٦) من معنى التوقع دال على أَنَّ هؤلاء قد آمنوا فيما بعدُ» (١٥٧) .

وفي «لنْ» حرفُ نفي ونصب واستقبال، نحو: «لن يقومَ «.

فرع: أَصل «لن» «لمْ لا»، فأُبدلت أَلفُ نونًا في لن، وميمًا خلافًا للفراء؛ لأَن المعروفة إنَّما هو إبدالُ النون أَلفًا لا العكس، وليس أَصل «لن» «لا أَنْ» فحُذفت الهمزةُ تخفيفًا، والأَلف للساكنين خلافًا للخليل والكسائي (١٥٨) .

وفي «إذن» حرفُ جواب وجزاءٍ ونصبٍ (١٥٩) .

و «إذا» (١٦٠) ظرف مستقبلٌ خافض لشرطه منصوب بجواب، وأَصل «إذا» الشرطية الدخول على المجزوم وما خولف فيه ذلك لفظا فلنكتة التلخيص (١٦١) ، ولكونهما لتعليقِ أَمر بغيره في الاستقبالِ كان كلٌّ منْ جُملتي [الشرط والجواب] (١٦٢) فعلية استقبالية، ولا يخالف ذلك لفظًا إلا لنكتة. الزمخشري: وللجهل بمواقع «إذا» تزيغ أَقدامُ كثيرٍ من المحصلين. سعد الدين (١٦٣) : وتتعلق بـ «إذا» و «إنْ» لطائف أُهملتْ في النَّحو (١٦٤) .

وفي لو: حرف يقتضي امتناع ما يليه، واستلزامه لتاليه، وهذا هو الضابط المرضي عندَه، وهو خيرٌ من قول كثيرٍ منهم، أَيْ من أَهلِ الصِّناعة: حرف امتناع لامتناع، فعلى هذا تكون «لو» تدل على امتناعين؛ امتناع الشرطِ، وامتناع الجزاء، وهو مذْهَبٌ مرجَوحٌ (١٦٥).

- **تنبيه**: لو تفيد ثلاثة أَمور: أ الشرطية، اَيْ عقد السببية والمسببية ب تفيد الشرطية بأَكثر من الماضي، وبهذا الوجه والمذكور بعدَه فارقتْ «إنْ» فـ «إن» تلك لعقد السببية في المستقبل، ولهذا قالوا: «إنْ» تسابق على الشرط بـ «لو» .

قال في المغني: «لأَنَّ الزَّمنَ المستقبلَ سابقٌ على الزَّمنِ الماضي عكس ما يتوهم المبتدئون أَلا تَرى / أَنَّكَ تقولُ: إنْ جئتني غَدًا أَكرمتُكَ؛ فإِذا انقضى الغَدُ ولم تجيء. قلتُ: لو جئتني ١٣أ أَمسِ أَكرمتُك».

ج أَنَّها تدلُ على امتناع الشرط خاصةً، ولا دلالةَ لها على امتناعِ الشرط والجزاء معًا، وقيل: لا تدل على امتناع أَصلاً، وهو رأي الشلوبين (١٦٦) .

وفي «لمَّا» (١٦٧) في نحو: «لمَّا جاءَ زيدٌ أَكرمته «حرفُ وجودٍ لوجودٍ. «لمَّا «هذه تختص بالماضي، وتقتضي جملتين وجدت ثانيهما عندَ وجود أولاهما. وبعضهم يقول فيها: حرف وجوب لوجوب. قلتُ: وفي هذا بحثٌ (١٦٨)

فرع: ابن السراج (١٦٩) ، وتبعه الفارسي (١٧٠) ، وابن جني (١٧١) ، ومعهم جماعة أَنَّها ظرفٌ بمعنى «حين» قال ابن مالك (١٧٢) : «بمعنى إِذْ» ، وهو حسنٌ؛ لأَنَّها مختصةٌ بالماضي(١٧٣) ، وبالإِضافة إِلى الجملة، وردَّ ابن خروف (١٧٤) على مدعي الاسمية نحو: «لمَّا أكرمتني أَمسِ أَكرمتك اليوم»؛ لأَنَّها إِذا قدرتَ ظرفًا كان عاملها الجواب، والواقع في اليوم لا يكون في الأَمسِ. قلتُ: وفيه بحثٌ (١٧٥) .

وفي نحو: «لولا زيدٌ لأَكرمتك «حرفُ امتناع لوجود (١٧٦) ، وهذه تدخل على الاسمية والفعلية.

فرع: «ليس المرفوع بعدَها فاعلاً بفعلٍ محذوف، ولا بـ «لولا» لنيابتِها عنه، ولا بها أَصالةً خلافًا لزاعمي ذلك بل رفعه بالابتداء» (١٧٧) .

وفي «نعم» حرف وعيد وتصديق ووعد وإِعلامٍ بعدَ النهي والخبر والاستخبار.

فرع: «لا» لا تأْتي إِلا بعدَ إِيجابٍ، وبلى لا تقع إِلا بعدَ نفيٍّ، ونعم توجد بعدَهما (١٧٨).

وفي أَجل: حرفُ تصديقٍ للخبر (١٧٩) .

وفي «بلى» حرفٌ لإِيجاب المنفي، والأَلف فيها أَصلية، وقيل: زائدة (١٨٠) .

وفي «إِذ» (١٨١) ظرفٌ لِمَا مضى من الزَّمان، وهذا أَحدُ الأَحوالِ الأَربعةِ لأَحدِ أحوالِها الأَربعة.

فرع: لـ «إِذ» أَربعة استعمالات، أَحدها (١٨٢) : أَنْ تكونَ اسمًا للزَّمنِ الماضي، **ولها أَربعُة استعمالات**:

- أَنْ تكونَ ظرفًا وهو الغالبُ نحوُ: ﴿فقدْ نصره الله إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذين كَفَروا﴾ (١٨٣).
- أَنْ تكونَ مفعولاً به، نحوُ: ﴿واذْكُروا إِذْ كُنْتُم قليلاً فَكَثَّرَكُم﴾ (١٨٤) ، والغالبُ على المذكورة في أَوائلِ القَصَصِ في التَّنزيل أَنْ يكونَ مفعولاً به، بتقدير: ذكروا (١٨٥) .
- أَنْ يكونَ بدلاً من المفعول به، نحو: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ﴾ (١٨٦) فـ «إِذ» بدلُ اشتمالٍ من «مريمَ».

- أَنْ يُضافَ إليها اسمُ زمانٍ، نحو: يومئذ، وحينئذ.

وزعم الجمهورُ أَنَّ «إذْ» لا تقعُ إلاّ ظرفًا أَو مضافًا، وأَنَّها في نحو :﴿واذكروا إِذْ كُنْتُم قَليلاً فكثرَكُ﴾ (١٨٧) ظرفٌ لمفعول محذوف، أَيْ: اذكروا نعمة الله إِذْ كُنْتُم قليلاً فكثرَكُم. وفي) إِذْ انتَبَذت (ظرفٌ لمضافٍ إلى مفعول محذوفٍ (١٨٨)

وفي «كَلا» حَرْفُ ردع وزجر بمعنى «حقًا»، المبردُ والزَّجاجُ (١٨٩) وأَكثرُ البصريين لا معنى لهاغير الرَّدعِ والزَّجرِ (١٩٠) . قلتُ: وأَحدهما يُغني عن الآخر (١٩١) .

فصل:

وتكونُ «لا» نافيةً، نحو: «لا إلهَ إلا الله»، وناهية، نحو: لا تقم، وهي في هذه الحالة موضوعةٌ لاقتضاء فعل هو كف على جهة الاستعلاء.

فرع: الناهية تختصُ بالفعل المضارع دخولاً، وتقتضي جزمه واستقباله سواءٌ كان المطلوب منه مخاطبًا نحو: (لاتَتَّخذُوا عَدُوِّي وَعَدُوَّكُمْ أَوْلِيَاء)(١٩٢) أَو غائبًا، نحو: (لاَّ يَتَّخِذِ الْمُؤْمِنُونَ الْكَافِرِينَ أَوْلِيَاء)(١٩٣) ، أَو متكلمًا نحو: لا أُرينَّك ههنا، وهذا النوعُ ممَّا أُقيم فيه السبب مقامَ المسبب، والأَصل: لا يكنْ هنا فأَراك،ومثله في الأَمر: (وَلْيَجِدُواْ فِيكُمْ غِلْظَةً)(١٩٤) أَيْ: اغلظوا عليهم، وعكسه (: لا يَفْتِنَنَّكُم الشَّيْطَانُ)(١٩٥) أَيْ: لا تفتتنوا بفتنته.

وزائدة للتوكيد نحو: (لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ)(١٩٦) .

وتكون «إِنْ» المخففةَ شرطيةً، نحو: «إِنْ تقم أَقم»، وقد تقترن «إِن» هذه بلا النافية فيظن من لا معرفة له أَنها أَلا الاستفتاحية (١٩٧) ، نحو: (إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ الله) (١٩٨).

فرع: «إِنْ» هذه تدخل على المشكوك فبينها وبين «إِذا «اجتماع، وفي كون كل واحدة منهما لتعليق أَمرٍ بأَخرَ في الاستقبال، وافتراق في أَنَّ «إِذا» تدخل على المجزوم به، و «إِنْ» تدخل على

المشكوك فيه (١٩٩)

ونافية، نحو: (إِنْ عِندَكُم مِّن سُلْطَانٍ بِهَذَا)(٢٠٠) ، أَي ما عندكم (٢٠١) .

وتدخل «إِن» هذه على الاسمية والفعلية، مثال الفعلية: ﴿إِنْ أَرَدْنَا إِلاَّ الْحُسْنَى﴾ (٢٠٢)، (إِن يَدْعُونَ مِن دُونِهِ إِلاَّ إِنَاثاً) (٢٠٣) .

فرع: اجتمعت الشرطية والنافية في قوله تعالى: (وَلَئِنْ زَالتا إِنْ أَمسَكَهُما مِنْ/أَحَدٍ ٤ أ مِنْ بَعْدِه) (٢٠٤) الأُولى شرطيةٌ، والثانيةُ نافيةٌ جوابُ القسمِ الذي أَذنت فيه اللام الداخلة على الأُولى، وجواب الشرط محذوفٌ وجوبًا (٢٠٥) .

وزائدة نحو: «ما إِنْ زيدٌ قائم»، والتقدير: ما زيدٌ قائمٌ (٢٠٦) .

فرع: أَكثر ما تزاد بعد «ما» النافية سواء وليتْ «إِنْ» جملةٌ اسميةٌ، نحو، [الوافر]:

فَمَا إِنْ طِبُّنَا جُبْنٌ وَلكنْ مَنَايَانا ودولةُ آخرِينَا (٢٠٧) .

أَو فعليةٌ، نحو، [البسيط]:

ما إِنْ أَتيتَ بشيْءٍ أَنتَ تكرَهُه .... (٢٠٨) .

ومخففة من الثقيلة، نحو (٢٠٩) :) وإِنْ كُلاً لمَّا ليوفِّيَّنَهُم (٢١٠) ، ونحو) إِن كُلُّ نَفْسٍ لَّمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ ((٢١١) . في قراءة مَنْ خففَ الميمَ (٢١٢) . والمعنى: إِذا أَن كل نفس لما عليها حافظ،قاله سَليم (٢١٣) في تفسيره (٢١٤) .

وتَرِدُ «أَنْ»حرفًا مصدريًا ينصبُ المضارعَ، نحو: (والَّذي أَطْمَعُ أَنْ يَغْفِرَ لي خَطيئَتي)(٢١٥) أَيْ في غفران خطيئتي.

تذييل: ذكرَ بعضُ الكوفيين وأَبو عبيدةَ (٢١٦) أَنَّ بعضَهم يجزم بأَنْ، ونقله اللحياني(٢١٧) عن بني صباح (٢١٨) .

وقد يقع الفعلُ بعدَها مرفوعًا كقراءة ابن مُحَيْصِن (٢١٩) : () لِمَنْ أَرادَ أَنْ يتمُ الرَّضاعة(٢٢٠) فزعمَ الكوفيون أَنَّ «أَنْ « هذه هي المخففة من الثقيلة، والصَّواب قول البصريين أَنَّها «أَنْ» الناصبة حَمْلاً على أُختها المصدرية (٢٢١) .

ومخففة من الثقيلة، نحو: (عَلِمَ أَنْ سَيَكُونُ منكُم مَّرْضَى)(٢٢٢) فـ «أَن» مخففة من الثقيلة، وهي تقع بعدَ فعل اليقين أَو تنزل منزلته (٢٢٣) .

فرع: «هي ثلاثية الوضع مصدرية تنصبُ الاسم، وترفع الخبر خلافًا للكوفيين» (٢٢٤) حيثُ زعموا أَنَّها لا تعمل (٢٢٥) .

ومفسرة كـ «أَيْ» وهي الواقعة بعدَ جملة فيها معنى القول دونَ حروفه نحو:) فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ ((٢٢٦) .

● **تنبيه**: «أَنكرَ الكوفيون كونها مُفَسرةً أَلبتةَ». المغني (٢٢٧) : «وهو عندي متجه؛ لأَنه إِذا قلت: «كتبتُ إِليه أَنْ قمْ» لم يكن قم نَفس كتبت كما كانَ الذَّهبُ نفسُ العَسْجَدِ، وفي قولك: «هذا عَسْجَدٌ أَيْ ذَهَبٌ» ولهذالو جئتَ بـ «أَيْ» مكان «أَنْ» في المثالِ لم تجدْه مقبولاً في الطَّبْعِ» (٢٢٨) .

قلتُ: وفيه بحثٌ؛ لأَنَّه لمَّا كان المكتوب هو نفس «قم»، وإِنْ كانَ مِنْ حيثُ هو أَعمُ جازَ باعتبارِ ذلك الخصوصِ الصدفي في التفسير، وصح لملاحظة تلك الوحدة (٢٢٩).

ويجوزُ أَنْ يكونَ في «أَي» فيها قدرٌ زائدٌ على ذلك فاعلم ذلك (٢٣٠)، وهي الجملة الواقعة بعد جملة فيها معنى القول دون حروفه. وفي» شرح الجمل الصغير» لابن عصفور(٢٣١): أنها قدْ تكونُ مفسرةً بعدَ صريحِ القولِ (٢٣٢). وذكر الزَّمخشري في قوله تعالى: ﴿ما قلتُ لَهُم إلاَّ مَا أَمَرْتَني بِهِ أَنِ اعبُدوا الله﴾ (٢٣٣) أَنَّه يجوز أَنْ تكونَ مفسِرةً للقول على تأويله بالأمر، أيْ: ما أمرتهم إلا بما أمرتني به أَنِ اعبدوا الله (٢٣٤).

المغني: وعلى »هذا فيقال في هذا الضابط ألا يكونَ فيها حروف القول إلا والقول مؤول بغيره (٢٣٥).

تذييل: زعمَ الزَّمخشري أَنَّ التي في قولهِ تعالى: ﴿أَنِ اتَّخِذي منَ الْجِبَالِ بُيُوتاً﴾ (٢٣٦) مفسرةٌ (٢٣٧) ورده أبو عبد الله الرَّازي (٢٣٨) بأَنَّ قبلَه: (وَأَوْحَى ربُّك إِلى النَّحلِ)، والوحي هنا

إِلهامٌ، وليس فيهِ معنى القَولِ (٢٣٩).

قلت: وفيه ترد «أَنْ» زائدةً للتوكيد نحو: (فلمَّا أَنْ جاءَ البشيرُ) (٢٤٠)، والتقدير: فلما جاء البشير.

وترد «مَنْ» شرطيةً (٢٤١) نحو: (مَنْ يَعملْ سوءًا يُجْزَ به) (٢٤٢)

واستفهامية، نحو: ﴿مَنْ بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا﴾ (٢٤٣) فـ«من» هنا استفهامية.

فرع: إِذا قيل: من يفعل ذلك لا زيدٌ من فيه استفهامية خلافًا لابن مالك (٢٤٤)، بدليل: ﴿مَنْ ذَا الَّذي يشفعُ عندَه إِلا بإِذْنِه﴾ (٢٤٥).

وموصولة، نحو: ﴿وَمِنَ الشَّيَاطِينِ مَن يَغُوصُونَ لَهُ﴾ (٢٤٦)

ونكرةٌ موصوفةٌ، نحو: «مررتُ بمَنْ مُعْجَبٍ لك» فـ«مَنْ» وصفت بـ«معجبٍ لك» (٢٤٧)، ومنه [الكامل]:

فَكَفَى بِنَا فَضْلاً علَى مَنْ غيرنا حبُّ النبيِّ محمدٍ إيانا (٢٤٨).

على رواية الجر، وروي برفع « غير» على أَنْ تكون «مَنْ موصولة، وصدر صلتها محذوفٌ، والتقدير: الذي هو غيرُنا، فإِنْ قلتَ: هل يجوزُ على هذه الرواية أَنْ تكونَ «مَنْ» بحالها؟. قلت: نعم بأَنْ تكون الجملةُ صفةً، وصدرها محذوفٌ.

لطيفة: «مَنْ يكرمني أكرمه» تَحتملُ الأَربعةَ، فعلى الشرطية تجزمُ الفعلَ، وعلى الموصولية والموصوفية / ترفعهما، وعلى الاستفهامية ترفعُ الأَولَ، وتجزمُ الثاني؛ لأَنَّه

جوابٌ بغير٤ب الفاء فـ «من»: مبتدأ، وخبر الاستفهامية الجملة الأُولى، والموصولة والموصوفة الجملة الثانية، والشرطية الأُولى، والثانية على خلافٍ فيه (٢٤٩) .

وتردُ «أَي» شرطيةً، نحو: ﴿أَيّاً مَّا تَدْعُواْ فَلَهُ الأَسْمَاء الْحُسْنَى﴾ (٢٥٠) .

واستفهامية، نحو: ﴿أَيُّكُمْ زَادَتْهُ هَـذِهِ إِيمَاناً﴾ (٢٥١) .قلتُ: وفي كلامه شيءٌ (٢٥٢) .

وتردُ «أَي» موصولةً (٢٥٣) ، نحو:) لَنَنْزِعَنَّ منْ كلِّ شيعَةٍ أَيُّهم أَشَّدُ) (٢٥٤) ، أَيْ: الذي هو أَشدُّ (٢٥٥)

فرع: ذهب سيبويه إلى أَنَّ «أَي» في هذا المثال مبنيةٌ (٢٥٦) ، وخالفه الكوفيون،وجماعةٌ البصريين؛ لأَنَّهم يرون أَنَّ أَيًا معربةٌ دائمًا كالشرطية والاستفهامية. الزجاج (٢٥٧) : ما تبينَ لي أَنَّ سيبويهِ غَلطَ إلا في هذه. وأُخرى فإنَّه يُسَلِّم أَنَّها تُعْربُ إذا أُفردتْ (٢٥٨) .الجرمي (٢٥٩) : خرجتُ مِنَ البَصرةِ إلى مكةَ فلمْ أَسمعْ أَحدًا يقولُ: «لأَضْربَنَّ أَيُّهم قائمٌ» بالضَّم (٢٦٠) .

وصفة نحو «مررتُ برجلٍ أَيِّ رجلٍ» أَيْ كامل في صفات الرجولية.

ووصلةً إلى نداء ما فيه «أَل»، نحو:) يا أَيُّها الإِنسان) (٢٦١) ، وزعمَ الأَخفشُ أَنَّ أَيًا هذه موصولةٌ حُذِف صدر صلتها، وهو العائد، والمعنى: يا مَنْ هو إنسانٌ. وردَّ بأَنَّه ليس لنا عائدٌ يجب حذفه، ولا موصول التزم كون صلته جملة اسمية. قلتُ: وهو ردٌّ فاسدٌ؛ لأَنَّه يؤول إلى المصادر وغيرها (٢٦٢) .

وتردُ «ما» اسمًا موصولاً، نحو:) ما عندَكُم يَنْفَدُ) (٢٦٣) .

وشرطًا نحوُ: ﴿وَمَا تَفْعَلوا مِنْ خَيرٍ يَعْلَمْه اللهُ﴾ (٢٦٤) ،وهي هنا غير زمانية، وهو ما أَثبته الفارسيُّ (٢٦٥) وأَبو البقاء (٢٦٦) ، وأَبو شامةَ (٢٦٧) ، وابن بَري، وابن مالك (٢٦٨) ، وهو ظاهرٌ في قولهِ تعالى: ﴿فَمَا استقَاموا لَكُم فاستَقِيمُوا لَهُم﴾ (٢٦٩) ، أَيْ: استقيموا لهم مدةَ استقامتِهم لَكُم (٢٧٠) .

فرع: جُوز في: ﴿وَمَا بِكُم مِّن نِّعْمَةٍ فَمِنَ اللّهِ﴾ (٢٧١) أَنْ تكون «ما» شرطية (٢٧٢) ، والأَرجح أَنَّها موصولةٌ (٢٧٣) ، والفاء داخلةٌ على الخبر (٢٧٤) .

واستفهامية، نحو: (وما تلكَ بيمينك يا موسى) (٢٧٥) قلت: المُرادُ تأَنيه صلى الله عليه وسلم، وكلام المصنِّف توغل فيما لا يليق (٢٧٦) .

وتعجبًا، نحو: «ما أَحسنَ زيدًا». «ما» هنا نكرةٌ تامة، جزمَ به البصريون إلا الأَخفش، فجوَّزَه وجوَّز أَنْ يكونَ معرفةً موصولةً، والجملة بعدَها صلةً لا محلَّ لها (٢٧٧) . وأَنْ تكونَ موصوفةً، والجملةُ بعدَها في محلِّ رفعٍ نعتًا لها، وعليهما فالخبرُ محذوفٌ وجوبًا، تقديرُه: شيء عظيمٌ (٢٧٨) .

ونكرةٌ موصوفةٌ، «نحو (٢٧٩) : مررتُ بما مُعْجَبٍ لكَ»، أَي بشيٍ مُعْجَبٍ لك (٢٨٠) .

فرع: مِنْ هذا قولُ الشَّاعرِ [الخفيف]:

ربَّما تكْرهُ النُّفوسُ منَ الأَمْـ ـرِ لَـهُ فَرْجَـةٌ كَحَـلِّ العُقالِ (٢٨١)

والتقدير: وربَّ شيءٍ تكرهُه النفوسُ، فحذفَ العائدَ من الصفة (٢٨٢) .

قالَ أَبو عمْرو بن العلاءِ (٢٨٣) : كُنتُ هاربًا منَ الحَجَّاجِ فَسَمِعْتُ منشدًا يُنْشدُ:

ربَّما تكرهُ النُّفوسُ منَ الأَمـ ـرِ لَـهُ فَرْجَـةٌ كَحَلِّ العُقـال

فقلتُ له: ما الخَبَرُ؟ قالَ: ماتَ الحَجَّاجُ. فَمَا أَدري بأَيِّ قوليه كُنْتُ أَفرحُ؟! : بقوله: «فرجة «أَمْ بقوله: «ماتَ الحجَّاجُ» وكان أبو عمْرو يقرأُ: (إلاَّ مَنْ اغترَفَ غُرْفَةً) (٢٨٤) احتاجَ إِلى شاهد، فَفَرِحَ بقولِ المُنْشد: «فرجة». واعلم أَنَّ قبلَه بيتين: وقبلَ هذا البيت:

صبِّرِ النَّفسَ عنْدَ كُلِّ مُلِّم إنَّ في الصَّبرِ حيلةَ المُحْتالِ
لا تضيقنَّ في الأُمور فقدْ تُكْـ ـشَفُ لأْواؤها بِغَيرِ احتيالِ (٢٨٥) .

[ونكرةٌ موصوفٌ بِها: نحو: (مثلاً مَّا بعوضةً) (٢٨٦)] (٢٨٧) .

ومعرفةٌ تامةٌ، نحو: (فنعمَّا هيَ) (٢٨٨) ،أَيْ: فنعم الشيء هيَ (٢٨٩) .

وتردُ «ما« حرفًا، فتكون نافيةً نحو (٢٩٠) : (ما هذا بشرًا) (٢٩١) : فـ«ما»: نافية حجازية (هذا) : اسمها. (بشرًا): خبرها.

ومصدريةٌ،نحو: (ودُّوا ما عَنِتُّم) (٢٩٢) .

واعلم أَنَّ ما المصدريةَ تكونُ غيرَ زمانيةٍ، وزمانية، أَيْ: نائبة عن الظَّرفِ لا أَنْ تدل عليه

وضعًا، وإلا لكانت اسمًا لا حرفًا، وقد فرضت بخلافه، وهذا خَلْفٌ (٢٩٣) .

فرع: لا تشاركُ في الدلالة على الزَّمان «أَنْ»خلافًا لابن جنِّي (٢٩٤) ، وتَبِعَه الزَّمخشري(٢٩٥) ، وحُمِلَ عليه قوله تعالى: ﴿أَنْ آتاهُ اللهُ المُلكَ﴾ (٢٩٦) ، (أَتقتلونَ رجلاً أَنْ يقولَ

ربيَّ **الله**)[٢٩٧]، ورُدَّ عليه أَنَّ التعليلَ مُمكنٌ، وهومتفَقٌ عليه فتعين. قلتُ: وهو ساقطٌ؛ إِذْ لا يلزمُ من الاتفاقِ علـى تجويز شيءٍ امتناعُ غيره [٢٩٨].

[وكافة نحو: ﴿إِنَّمَا **الله** إِلهٌ واحدٌ﴾ [٢٩٩]، وتُسمَّى المتلوةُ بفعلٍ مهيئةً] [٣٠٠].

فـرع: «زعمَ ابنُ دُرُسْتَويه [٣٠١]، وبعضُ الكوفيين أَنَّ «ما» معَ هذه الحروفِ اسمٌ مُبهمٌ بمنزلةِ ضميرِ الشَّأن في التفخيمِ والإِبهامِ، وأَنَّ الجُملةَ بعدَه مفسرةٌ له، ومخبرٌ بها عنه»[٣٠٢].

وزائدة للتوكيدِ، نحو: ﴿فَبِمَا رحمةٍ من **الله** لنتَ لَهُم﴾ [٣٠٣]، والمراد بالزيادة الزيادةُ على المعنى الأَصلي لا أَنَّه لا معنى له أَصْلاً [٣٠٤].

فهذا المقدارُ معَ التوفيقِ [كانَ محَصَّلاً إِنْ شاءَ **الله** تعالى] [٣٠٥]، التوفيقُ: خَلْقُ قُدْرَةِ الطَّاعة، أَو خلقُ الطاعة، وضده الخُذلان، أَعاذنا **الله** تعالى منه، وهو ضدَه فيما ذُكر، قلت: ويجوزُ أَنْ يكونَ عدمه فتختلفُ أَنواعُه،وهذا كافٍ محَلاً في الاطِّلاع على ما يُحتاجُ إِليه من مُهماتِ هذهِ الصَّناعةِ، وكذلك هذا الشرحُ بالنسبةِ إِلى المَشروح، وهذا آخِرُه.

والله تعالى أَعْلمُ

كتبه: مَكي بنُ محمَّد بن أَبي بكر الديشتي الكردي الشاكري، فرغَ منه تاسع عشر شوال سنة سبع عشر وثمانمائة.

الهوامش:

١. الضوء اللامع: السخاوي:١/١٧١، بغية الوعاة: السيوطي:١/٦٣، حسن المحاضرة : السيوطي: ١/٤٤٩.
٢. ينظر:هدية العارفين:٢/ ١٨٢، ديوان الإِسلام: ابن الغزي: ١٠٦ـ١٠٨،معجم المؤلفين: كحالة : ٩/١١١ .
٣. فهرس المخطوطات العربية(في النَّحو والصَّرف) في مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإِسلاميَّة علي حسين البواب: ١٩٤ حيث أَشار إلى أَنَّ المخطوطَ موجودٌ في تشستربتي ولم أَجده في فهارس مكتبة تشستربتي ،وربمَّا مؤلف كتاب تشسربتي لم يطلع عليه .
٤. المصدر السابق : ١٩٤ .
٥. وربَّما هذا يعود إِلى أَنهم لم يلتفوا إِلى ما ورد في أَجزاء المخطوط .
٦. منهج ابن جماعة يحتاجُ إِلى دراسة تفصلية لا يستطيعُ الباحثُ عرضها؛ لأَنَّ عدد صفحات البحث محدودة، ولَعلَّ قابل الأَيام تساعد على نشر هذا الموضوع.
٧. الضَّوء اللامع :١ /١٧١ ، بغية الوعاة :١/٦٣،حسن المحاضرة : السيوطي : ١/٤٤٩ .
٨. ينظر : معجم البلدان : الحموي : ٥/ ٤٥٠.
٩. ذهب المقريزي في درر العقود الفريدة: ٣/١٠٤ إِلى أَنه ولد سنة ٧٥٩، وذهب السيوطي في كتابيه: بِغية الوعاة:١/٦٣، وحسن المحاضرة إِلى أَنَّه ولد:٧١٩،وما أُثبته أَعلاه هو الراجح عند أَصحاب كتب التراجم.
١٠. درر العقود الفريدة : ٣/١٠٤.
١١. الدرر الكامنة : ابن حجر : ٣/ ١٣ .
١٢. الدرر الكامنة : ٤/ ١٤٣.
١٣. الدرر الكامنة : ٣/ ١٧٩ـ١٨٠، النجوم الزاهرة : ابن تغري بردي : ١١/ ٨٩.
١٤. طبقات الشافعية الكبرى : السبكي : ١٠/ ٧٩ _ ٨٠ ، الدرر الكامنة : ٢/ ٢٣٠ ـ ٢٣٢.
١٥. الضوء اللامع : ٨/٢١٢ـ٢١٤، حسن المحاضرة : السيوطي : ١/٣٦٩.
١٦. الضوء اللامع : ٧/١١٣، بغية الوعاة : ٢/٢٢٢، ، شذرات الذهب: ابن العماد : ٩ /٣٩٣

١٧. ترجم لنفسه في كتابه:رفع الإِصر عن قضاة مصر :٧٢ ـ٧٥، ينظر : الضوء اللامع : ٣٦/٢.

١٨. الضوء اللامع : ١٢٧/٨، القبس الحاوي : الشَّماع الحلبي : ٢/ ٢٥٥ـ٢٦٠.

١٩. للمزيد عن مؤلفاته ، ينظر : هدية العارفين : البغدادي : ٢/ ١٨٢، ديوان الإِسلام : ابن الغزي : ١٠٦ـ١٠٨.

٢٠. مخطوط ،وقد ذكر في المقدمة ، ينظر :هدية العارفين : ٢/ ١٨٢

٢١. درر العقود الفريدة:١٠٤/٣،طبقات الشافعية: ابن قاضي شهبة:٤٩/٤،وذيل الدرر الكامنة:١٨٤، والضوء اللامع :١/ ١٧١، بغية الوعاة:٦٣/١،حسن المحاضرة:٤٤٩/١،ديوان الإِسلام:١٠٧/٢.

٢٢. في القواعد الصغرى : ١٣٩ : نكت ، وقد أَسقط كلمة النكت من أَقرب المقاصد ،ولكنها " مثبتةٌ في هداية الطلاب ، ومعنى النَّكْتُ : أَن تنكتَ في الأَرض بقضيبٍ ، أَيْ أَنْ تضربَ فتؤثر فيها" الصحاح الجوهري (نكت)

٢٣. الإِعراب والتَّعريب :الإِبانة ،يقال :أَعرب عنه لسانه وعرَّبَ ،أَيْ :أَبانَ وأَفصحَ ، والإِعراب الذي هو النَّحو إِنما هو الإِبانة عن المعاني بالأَلفاظ .ابن منظور:لسان العرب (عرب) بتصرف ،

٢٤. في القواعد الصغرى : ١٣٩:تنحصر بالتاء .

٢٥. في هداية الطلاب: "تنضبطُ هذه النكت في ثلاثة أَبواب " ورقة ١٢أ .

٢٦. المخطوط: خصر .

٢٧. الكل اسم لجملة مركبة من أَجزاء محصورة ، مثل : انحصارُ البيتِ في الجدران الأَربعة والسقف . ينظر:التعريفات:الجرجاني:١٨٦

٢٨. أَوثق الأَسباب لوحة : ٤ ، وبعده : من حيث المعنى ،والأَجزاء منحصرةٌ في الكُلِّ ،فكيفَ يجعلُ الكلَّ محصورًا فيها ،وهذا بخلاف التقسيم فإِنَّ الكلَّ يُقْسَمُ إِلى أَجزائهِ ، كما يقسم الكلي إِلى جزئياته " ينظر : عروس الأَفراح: السبكي : ١٢٠/١.

٢٩. العبارة بجملتها عبارة أَهل المنطق استدل بها ابن جماعة على أَنَّ انحصارَ الكتاب في الأَبواب الثلاثة انحصاره بحسب اعتبار أَجزائه فيها مع أَنّه في بعض الأَحيان لا يدل الجزءُ دلالة مطلقة على الكلِّ في المنطق ،كما ذكر في أَول العبارة . ينظر :شرح قواعد الإِعراب : الكافيجي: ٥٧

٣٠. في القواعد الصغرى : ١٤٠: الجملة (مفردة مؤنثة) .

٣١. قلبت الهمزة الثانية واوًا ،ثم أُدغمت الواو في الواو ، وهذا الوزن ذهب إِليه البصريون ، والوزن الثاني ذهب إِليه الكوفيون .ينظر :ائتلاف النصرة في اختلافَ نحاة الكوفة والبصرة : الزبيدي : ٨٦.

٣٢. ينظر : معاني القرآن وإعرابه: الزجاج: ٣/٤٤٤-٤٤٥ ، جمهرة اللغة : ابن دريد : ٣/٣٦٣.

٣٣. أَمَّا معناه لغةً فهو النوع ، والمراد هنا هو العبارات المعينة المحدودة الدالة على المعاني المخصوصة .

٣٤. الحد ذاته أَورده في أَوثق الأَسباب لوحة : ٤ ، وأَقرب المقاصد :لوحة : ١٣٣أ

٣٥. في القواعد الصُّغرى : ١٤٠: المسأَلة الأُولى .

٣٦. في القواعد الصُّغرى : ١٤٠: يسمى جملةً وكلامًا .

٣٧. الكافية : ابن الحاجب : ٢ ، ينظر :شرح الرضي على كافية ابن الحاجب : ١/ ٣١

٣٨. مختصرٌ لكتابهِ "منُتهى السؤل والأمل في علمي الأُصول والجدل "والتعريف نفسه ورد في المنتهى ١٧.

٣٩. ينظر: التَّسهيل: ابن مالك: ٢، شرح التسهيل :١/٥ .

٤٠. نصُ ارتشافِ الضرب : "وليس من الشرط الكلام النطق به ،ولا كونه صادرًا من ناطقٍ واحد ،ولا إِفادة المخاطب شيئًا يَجْهله خلافًا لزاعمي ذلك " ٢ /٨٣٢ .

٤١. قال ابن هشام :" وتسمى اسمية إِنْ بدئت باسم ،كزَيدٌ قائمٌ ، وإِنَّ زيدًا قائِمٌ ، وما زيدٌ قائمًا " الإِعراب عن قواعد الإِعراب :٣٦

٤٢. ينظر : أَوثق الأَسباب : لوحة : ٧

٤٣. ينظر : إِعراب الجمل وأَشباه الجمل : قباوة ٢٥-٢٦ .

٤٤. ينظر :مغني اللبيب : ٥٣٦

٤٥. في القواعد الصغرى ١٤١: والخبر ، وبينَ المحقق:أَنها ليست في النسخة التي اعتمد عليها في التحقيق .

٤٦. الذي منع من وقوع الإِنشاء خبرًا هم طائفة من الكوفيين .ينظر :أَوضح المسالك : ١/٣٢٣.

٤٧. المخطوط: مشاحجة ، الحاء مشددةٌ، ومعناه أَنَّ فيه خلافًا لفظيًا .

٤٨. جملة « قام أَبوه « في المثال الأَول خبر المبتدإِ ، وجملة «قام أَبوه « في المثال الثاني خبر إِنَّ .

٤٩. المخطوط : قام ،وما أَثبته من القواعد الصغرى .

٥٠. ينظر : الأُصول : ابن السراج : ٢/٢٤١، أَوضح المسالك : ١/ ٢٧٧، ٢/١٦٨، ١٧٧.

٥١. الكافية :٩، ينظر : شرح الرضي على كافية ابن الحاجب : ١/ ٣٣٣.

٥٢. عيسى بن عبد العزيز البربري أَبو موسى الجزولي (....ـ ٦١٠هـ) (نسبة إِلى جزولة بطن من البربر بالمغرب) إِمامٌ في النحو ، مطلعٌ فيه على دقائقه وغرائبه ، صنف مقدمة في النحو سماها القانون ، اعتنى بها كثيرٌ من العلماء .، ينظر : وفيات الأَعيان : ابن خلكان: ٣/٤٨٨

٥٣. ينظر شرح التعريف : شرح المقدمة الجزولية الكبير : الشلوبين :١/ ٢٣٩ـ٢٤١.

٥٤. الكافية :١٣ ، ينظر:شرح الرضي على كافية ابن الحاجب : ٢ /٧ .

٥٥. ينظر : الكتاب : ١/ ٦٢، ،١/ ٢٧١،: شرح الكتاب : السيرافي ٢/٣٢

٥٦. الكافية :٣ ، ينظر : الرضي شرح الرضي على كافية ابن الحاجب: ٢/٢٠١ .

٥٧. سورة غافر ، من الآية : ١١٩،وأَضاف محقق القواعد الصُّغرى آية ﴿:هَذَا يَوْمُ يَنفَعُ الصَّادِقِينَ صِدْقُهُمْ﴾.

٥٨. سورة الأَعراف، من الآية : ١٨٦ .

٥٩. سورة الروم ، من الآية : ٣٦ .

٦٠. عجزه :

.... والشَّر بالشَّر عِنْدَ **الله** مِثلان

اختُلف في قائله : فقيل : حسان بن ثابت ،وقيل ابنه عبد الرحمن ،وقيل : كعب بن مالك ، وقد ورد في البيت في : ديوان عبد الرحمن بن حسان : ٦١،وديوان كعب بن مالك: ٢٨٨ ، ولحسان بن ثابت في : الكتاب : ٣/ ٦٣ ، والشاهد في البيت :وقوع جواب الشرط غير مقترن بالفاء رغم وجوب ذلك،وهناك رواية أُخرى : فـ**الله** يشكره ،وحينئذٍ فلا شاهد في البيت .

٦١. ينظر : المقتضب: المبرد : ٢/ ٣٣ ، ٧٠ ، الأُصول في النحو : ٢/١٩٠.

٦٢. قال سيبويه : «واعلم أَنَّه لا يكون جوابُ الجزاء إِلا بالفعل والفاء» الكتاب : ٣/ ٦٣ .

٦٣. سورة إِبراهيم ،من الآية : ٣٠

٦٤. مغني اللبيب : ٥٥٦

٦٥. مغني اللبيب : ٥٥٦ بتصرف ، ينظر : المنصف من الكلام : الشمني:١٤٠ .

٦٦. ينظر : التبصرة والتذكرة : الصيمري :١/ ١٦٢ ، شرح التسهيل : ٣/٣٣٩

٦٧. نص ابن الحاجب : «كل ثانٍ أُعرب بإِعراب سابقه من جهة واحدة» الكافية :١٩

٦٨. هكذا في المخطوط ، ولم أَعثر له في مراجعي على ترجمة له .

٦٩. ينظر : أَوثق الأَسباب : لوحة : ١٣ـ ١٤.

٧٠. في القواعد الصغرى :وهي أَيضًا سبعةٌ : ١٤٢

٧١. سورة الدخان ،من الآية : ٣،وسورة القدر، من الآية :١

٧٢. أَيْ أَنَّ ابن هشام في القواعد الصغرى لم يرجح مصطلح الابتدائية على المستأَنفة ،وإِنْ كان من خلال منطوق النص يرجح الابتدائية.

٧٣. مغني اللبيب : ولو بدل إِنْ .

٧٤. مغني اللبيب : ٥٠٠

٧٥. ساقطة من المخطوط ، وما أَثبته من القواعد الصغرى : ١٤٢.

٧٦. ساقطة من المخطوط ، يقتضيها السياق .

٧٧. ينظر :الكافيجي :شرح قواعد الإِعراب : ١٥٧

٧٨. هو الجَنْدي صاحب كتاب «الإقليد في شرح المفصل»

٧٩. مغني اللبيب :٥٣٥

٨٠. سورة البقرة ، من الآية : ٢٤

٨١. سورة البقرة ، من الآية : ١٣٣و ١٣٦ ، وسورة العنكبوت ، من الآية : ٤٦.

٨٢. الكشاف :١ / ٣١٤ ،

٨٣. سورة البقرة ، من الآية : ٢١٤ .

٨٤. عمر بن محمد بن عمر الأَزْدي الأندلسي الأشبيلي النحوي (٥٦٢ ـ ٦٤٥هـ) ، إمام في اللغة والنحو تصدى للتدريس والإقراء ينظر: إنباه الرواة : ٢ / ٣٣٢ .

٨٥. ذهبَ ابن جماعة إلى ما ذهب إليه الشلوبين، وبعدَ أَن أَورد أَقوال العلماء في المسأَلة علق بقوله «والحقُ عندي ما قاله الأُستاذ» أَوثق الأَسباب : لوحة :٢٣.

٨٦. سورة ص ، من الآية : ٨٢.

٨٧. ينظر : مشكل إعراب القرآن : ٢٢٩

٨٨. ينظر: التبيان في إعراب القرآن : ١ / ٤٨٣ .

٨٩. مغني اللبيب:٥٣٢ . ينظر : شرح قواعد الإِعراب: الكافيجي : ١٩٦.

٩٠. سورة الأَعراف ، من الآية : ١٧٦

٩١. أَي أَنَّ الجواب إذا لم يقترن بالفاء ولا إذا الفجائية ،نحو : إن تقم أَقم ، وإنْ جاءني زيدٌ أكرمته .... أَمَّا إذا اقترن ذلك الجواب بأَحدهما فجملة الجواب مجزومة المحل كما وضح في الجمل التي لها محلٌّ من الإِعراب .

٩٢. ينظر : التعريفات : ٩٦ ـ ٩٧، المطول : التفتازاني : ١٢٣ .

٩٣. عن محض ومعانيها ينظر: العين : ١٠٨/٣.

٩٤. ينظر : التعريفات :الجرجاني : ٢٤٦.

٩٥. سورة الإسراء من الآية : ٩٣

٩٦. الكافية : ٧٧ ، ينظر :شرح الرضي على كافية ابن الحاجب: ٢ / ٢٨٣ .

٩٧. سورة المدثر الآية :٤.

٩٨. جملة : (تستكثر) حال من الضمير المستتر وجوبًا في (تمنن) .

٩٩. الكافية : ابن الحاجب : ١٩ ، ينظر : شرح الرضي على كافية ابن الحاجب: ٢ /١٥.

١٠٠. لأَنَّه قد قرب من المعرفة بسبب اختصاصه بالصفة . ينظر : الإِعراب عن قواعد الإِعراب : ٥١،

١٠١. سورة يسن ، من الآية : ٣٧

١٠٢. من الشَّواهد النَّحوية المشهورة، وقد نسبَ لرجلٍ من سلول في الكتاب : ٣/ ٢٤، والأَصمعيات إلى شمر بن عمرو الحنفي:١٢٦، ودون نسبة في : الخصائص : ٣/ ٣٣٠، مغني اللبيب : ١٣٨، ١٥٤.

١٠٣. ينظر تعليل البلاغيين: الكشاف : ١٠٣/٤، الإِيضاح في علوم البلاغة : ٢٦٩.

١٠٤. أَي الفعل ومتعلق الفعل .

١٠٥. سورة الفاتحة : الآية : ٧

١٠٦. الزمخشري : الكشاف :١/٧٢ بتصرف قليل .

١٠٧. في القواعد الصغرى : ١٤٤ : قوله تعالى .

١٠٨. سورة النساء ،من الآية : ٧٩، ١٦٦.

١٠٩. أبو الحسن علي بن إبراهيم بن سعيد الحوفي المصري النحوي المفسر (٠٠٠-٤٣٠هـ) من أهل "حوف" بمصر ، من كتبه : " إعراب القرآن ينظر : إنباه الرواة : القفطي : ٢/٢١٩

١١٠. سورة التين ، الآية :٨

١١١. ينظر :مغني اللبيب :٥٧٦ ، المنصف من الكلام : الشمني : ١٨٢

١١٢. هو كعب بن سعد الغنوي .

١١٣. عجزه : قلتُ ادعُ أُخرى وارفعِ الصَّوتَ جهرةً ....

ورد البيت مع بيتٍ قبله : النوادر : أَبو زيد:٢١٨ ،االإعراب عن قواعد الإِعراب : ٥٦، تحفة الغريب :م ١ / لوحة : ١٨٧.

١١٤. لأَنَّها بمنزلة الحرف الزائد ومجرورها مرفوع على الابتداء .

١١٥. قال الجوهري : " وعُقَيْل - مصغر : قبيلة " الصحاح (عقل) : ٥/ ١٧٧٠.

١١٦. عجز بيت من ،وصدره :

أَوْمت بعينَيْها من الهودج ....

نسب لعمر بن أَبي ربيعة مع بيت يليه في ديوانه : ٨٥ ، معاني القرآن : الفراء :١ / ٣٣١ ،وقال صدر الأَفاضل : " الكاف في "لولا " مفتوحة كما أَنَّ التاءَ في أَنتَ كذلك ، والخطاب لعمر " التخمير : ٢/١٧٤.

١١٧. هذا ما ذهب إِليه سيبويه .ينظر : الكتاب : ١/ ٣٧٣،الإِنصاف في مسائل الخلاف : ٢/٦٩٣.

١١٨. أَيْ حكم الجار والمجرور إِذا وقع بعدَ...

١١٩. في القواعد الصغرى : ١٤٤ : الجمل .

١٢٠. ساقط من المخطوط ، وما أَثبته من القواعد الصغرى : ١٤٥

١٢١. لأَنَّه وقع بعد نكرة محضة .

١٢٢. سورة القصص ،من الآية : ١٤٥

١٢٣. يؤول بمصدر مشتق أَي : متزينًا ،وهو حال من فاعل " خرج" .

١٢٤. يجوز إِعرابه حالاً ؛لأَنَّه سبق بنعت فقرب صاحب الحال من المعرفة .

١٢٥. الجار والمجرور .

١٢٦. فصلَّ ابن جماعة هذه القضية في أَوثق الأَسباب : ينظر : لوحة :٣٥ ـ ٣٦ .

١٢٧. "لأَنَّ الصلة لا تكون إِلا جملة (أَيْ جملة تامة فعلية) " الإِعراب عن قواعد الإِعراب :٦٠ .

١٢٨. عبارة مكررة .

١٢٩. ينظر : أوثق الأسباب لوحة : ٣٧.

١٣٠. سورة البقرة من الآية : ١٩

١٣١. سورة إِبراهيم، من الآية : ١٠

١٣٢. ينظر : الإِنصاف في مسائل الخلاف : المسأَلة ١،٦/ ٥١، الزبيدي : ائتلاف النصرة: ٩١.

١٣٣. ينظر : شرح التسهيل ١/ ٣٠٢، ٣٠٣ .

١٣٤. محمد بن يحي بن هشام الخضراوي ويعرفُ بـ "ابن البرذعي " (٥٧٥ ـ ٦٤٦ هـ) والخضراوي نسبةً إِلى إِحدى الجُزر الأندلسية ، له : "فصل المقال في أَبنية الأَفعال "،و" الإِفصاح بفوائد الإِيضاح " ينظر: بغية الوعاة : ١/٢٦٧ .

١٣٥. في مغني اللبيب : " والمختار المذهب الثاني لدليلين ....." ٥٧٩ .

١٣٦. يقصد مختصر ابن الحاجب الأُصولى ،:" الواو للجمع المطلق ،لا لترتيب ولا معيَّةٍ ، عند المحققين، لنا النَّقلُ عن الأَئمةِ إِنَّها كذلك " مختصر منتهى السؤل ٢٦١.

١٣٧. ينظر : الإِيضاح في شرح المفصل :٢/٢٠٦،شرح التسهيل: ٣/١٦٧

١٣٨. ثم تفيد الترتيب دون التعقيب .

١٣٩. ينظر : المقتضب : ٢/ ١٧ ، ٣ /٥٧ ، ٤ / ١٣٩.

١٤٠. قائله امرؤ القيس ، من معلقته المشهورة ، وعجز البيت :

.... فأَلهَيْتُها عَنْ ذي تمائم مُحْوِلِ

ورد في : ديوان امرئ القيس ١٨، شرح القصائد السبع : ابن الأَنباري : ٨٣

والشاهد فيه قوله :" فمثلك " حيث حذفت "ربَّ " ، وبقيَ عملها ، هذا على رواية الجرِ ، وعلى رواية النصب لا شاهد فيه .

١٤١. الكتاب : ١/ ٩٤ ،الإنصاف في مسائل الخلاف : ٢/ ٥٩٨.

١٤٢. ينظر: الخصائص :٢/ ٨٤ ، ٤٤٠ .

١٤٣. ينظر : مغني اللبيب :١٥٨

١٤٤. ينظر : معاني القرآن : الفراء : ١/ ٣٩٦ ،الجنى الداني : ٤٢٧،

١٤٥. سورة الإِنسان ، من الآية : ٢٠

١٤٦. في القواعد الصغرى :١٤٦: وهو خير من قولهم .

١٤٧. ينظر : مغني اللبيب :١٨٥

١٤٨. ينظر:المفصل : ٣١٧ ،التخمير : ٤ / ١٣٣ ـ١٣٤ .

١٤٩. مغني اللبيب : ١٨٤ ، ينظر : تحفة الغريب : م ١ / لوحة : ٨٥ .

١٥٠. ينظر :شرح التسهيل : ٤ /١٣ .

١٥١. علي بن الحسين ،وقيل ابن المبارك أَبو الحسن البغدادي (... ـ ٢١٠هـ) من بني لحيان ، غلام الكسائي، له : كتاب النوادر ينظر : بغية الوعاة : ١٨٥/٢.

١٥٢. ينظر : مغني اللبيب :٤٥ .

١٥٣. هي قراءة أَبى جعفر المنصور ، ينظر : المحتسب : ابن جني : ٢/ ٢٦٦ ، البحر المحيط : ٣٧٨/٨ .

١٥٤. سورة الإِنشراح : الآية : ١

١٥٥. سورة الحجرات ، من الآية : ١٤

١٥٦. لما عند بعض مركبة من «لم « و و»ما « ، وعند آخرين من حرف واحد . ينظر : الكتاب : ٤/ ٢٢٣.

١٥٧. الكشاف:٣/ ٥٧٠

١٥٨. خلاصة ما ذهب إِليه النحاة إِلى أَصل «لن»على ثلاثة أَقوال ينظر: الكتاب : ٥/٣ ، المفصل ٣٠٧.

١٥٩. عن أَصل «لن» وعملها .ينظر: ارتشاف الضرب : ٤/ ١٦٥٠ .

١٦٠. ينظر : القواعد الصغرى :١٤٧.

١٦١. ينظر : مغني اللبيب : ٨٤٥

١٦٢. بين قوسين ساقطة من المخطوط ، يقتضيها السياق ، وقد أَثبت الناسخ كلمة « كل».

١٦٣. مسعود بن عمر التفتازاني الهروي سعد الدين (٧١٢ـ ٧٩٣هـ) ، عالمٌ بالنَّحو والتصريف والمعاني والبيان والمنطق ،له :شرح العضدي ،والمطول ينظر: الدرر الكامنة : ابن حجر: ٤/٣٥٠ .

١٦٤. ينظر: المطول : ٣٢٧ ، .

١٦٥. ينظر: النكت الحسان :أَبو حيَّان: ٢٩٩، المطول : ٣٣٤.

١٦٦. مغني اللبيب : ٣٣٧، ينظر : تحفة الغريب : ١ / لوحة : ١٦٧.

١٦٧. في القواعد الصغرى : ١٤٧ : وفي لما الوجودية ، وقد أَشار المحقق أَنها ليست موجودة في نسخة :ب

١٦٨. ينظر: أَوثق الأَسباب : لوحة : ٤٦

١٦٩. ينظر: الأَصول في النحو : ٣ / ١٧٣

١٧٠. ينظر : شرح الأَبيات المشكلة الإعراب :الفارسي : ١٠٤ .

١٧١. ينظر : الخصائص : ٢/ ٣٥٣ ، ٣/ ٢٢٢.

١٧٢. ينظر: التسهيل : ٢٤١، شرح التسهيل : ٤/ ١٠١.

١٧٣. ينظر : شرح الرضي على كافية ابن الحاجب : ٤/٨٢.

١٧٤. علي بن محمَّد بن علي بن محمَّد الحضرمي أبو الحسن الأندلسي النحوي (٥٢٤ ـ ٦٠٩هـ) كان إمامًا في العربية ، محققًا مدققًا صنَّفَ:شرح سيبويه ، وشرح الجمل . ينظر :وفيات الأَعيان : ٧ / ١٠٠.

١٧٥. ينظر :تحفة الغريب :م١ / لوحة :٨٤ .

١٧٦. في القواعد الصغرى :١٤٧: «وفي لولا حرفُ امتناع لوجود ، نحو : لولا زيدٌ لأَكرمتك».

١٧٧. مغني اللبيب : ٣٥٩

١٧٨. مغني اللبيب : ٤٢٥.

١٧٩. ينظر :مغني اللبيب :٢٩.

١٨٠. هذا ما ذهب إليه الفرّاء . ينظر : معاني القرآن :الفراء: ١/٥٣.

١٨١. بالسكون ، وقد أَشار المحقق أَنها ليست موجودة في نسخة :ب .

١٨٢. ذكر ابن هشام في مغني اللبيب أَن إذ تأْتي على أَربعة أَوجه : أَن تكونَ اسمًا للزمن الماضي ،وأَن تكونَ اسمًا للزمن المستقبل، وللتعليل، والمفاجأة ،وقد اقتصر ابن جماعة على ذكر وجه واحد. ينظر : مغني اللبيب : ١١١.

١٨٣. سورة التوبة ، من الآية :٤٠ .

١٨٤. سورة الأعراف ، من الآية :٨٦ .

١٨٥. هذا ما ذهب إليه الأَخفش والزجاج: معاني القرآن:الأَخفش:١/ ٢١٨، معاني القرآن وإعرابه الزجاج : ١/١٠٨.

١٨٦. سورة مريم ، من الآية : ١٦.

١٨٧. سورة الأعراف ، من الآية :٨٦

١٨٨. ينظر : الكتاب : ٤/٢٢٩، شرح التسهيل : ابن مالك : ٢/ ٢٠٦ - ٢٠٧

١٨٩. ينظر : معاني القرآن وإعرابه : الزجاج: ٣/٣٤٥.

١٩٠. ينظر: العين: ٥/ ٤٠٧،الكتاب: ٤/٢٣٥، الكشاف:٤/١٨٦، التخمير : ٤/ ١٦٤، مغني اللبيب: ٢٥٠ .

١٩١. رجح ابن جماعة في أَوثق الأَسباب أَنَّها «في جميع مواردها للزجر والردع» أَوثق الأَسباب :ل ٣٥.

١٩٢. سورة الممتحنة ، من الآية :١

١٩٣. سورة آل عمران ، من الآية :٢٨

١٩٤. سورة التوبة ، من الآية :١٢٣

١٩٥. سورة الأَعراف ، من الآية :٢٧

١٩٦. سورة الحديد ، من الآية :٢٩

١٩٧. ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف :المسألة : ٣٤، مغني اللبيب: ٣٣.

١٩٨. سورة التوبة ، من الآية :٤٠

١٩٩. ينظر : معاني القرآن : الفراء : ١/ ١٧٨ ، التسهيل : ١٤٣.

٢٠٠. سورة يونس، من الآية : ٦٨

٢٠١. ابن هشام :مغني اللبيب : ٣٣.

٢٠٢. سورة التوبة ، من الآية :١٠٨

٢٠٣. سورة النساء ، من الآية :١١٧

٢٠٤. سورة فاطر ، من الآية :٤١

٢٠٥. ينظر :الأُصول في النحو : ٢/ ١٩٠.

٢٠٦. يشترط النحاة لعمل«ما» عمل ليس أَلا تزادَ «إِنْ» ،فلذلك تسمى«إِن» الكافة . ينظر: أَوضح المسالك :١/ ٢٧٣

٢٠٧. نسب البيت إِلى دريد بن الصمة(ينظر تعليق عبد الرحمن العثيمين على هذه النسبة: التخمير :٤ / وهو في ديوانه :١٢٤ ، وفي :سيبويه : ٣/ ١٥٣، ٤/ ٢٢١ ،اللسان (طبب) لفروة بن مسيك.

٢٠٨. صدر بيت من معلقة النابغة الذبياني ،وعجزه : ...... إذاً فلا رفعتْ سوطي إليَّ يدي

ورد في : شرح المعلقات العشر: التبريزي: ٣٦٠ ، مجالس ثعلب : ١/ ٣٠٢ ، خزانة الأَدب : ٨/ ٤٥٠،

٢٠٩. بعدها في القواعد الصغرى :١٤٨ : قوله تعالى .

٢١٠. سورة هود ،من الآية :١١١.

٢١١. سورة الطارق : الآية : ٤

٢١٢. قرأَ بالتشديد ابن عامر وعاصم وحمزة ،وهيَ لغةُ هذيل .وقرأَ الباقون بالتخفيف على أَنَّها زائدة مؤكدة . السبعة في القراءات: ابن مجاهد :٦٧٨، علل القراءات السبع وإِعرابها :ابن خالويه : ٢/ ٤٦١ .

٢١٣. سليم بن أيوب بن سليم أبو الفتح الرَّازي (٣٦٥ - ٤٤٧ هـ) الفقيه المفسر الأَديب ، تفقه كبيرًا، أَخذَ النَّحوَ واللغة والتفسير صغيرًا ، سكن في بغداد ، ثم سكن الشامَ مرابطًا، له تآليف منها :

الإشارة وكتاب غريب الحديث ينظر : ابن خلكان : وفيات الأعيان: ٢/ ٣٩٧.

٢١٤. المسمى «ضياء القلوب» ، وقد اختصره عبد الغني بن القاسم المصري . ينظر : طبقات المفسرين : السيوطي : ٥٨ ، وقد حقق الكتاب ومختصره في الجامعة الإِسلامية في المدينة المنورة .

٢١٥. سورة الشعراء ، من الآية : ٨٢

٢١٦. معمر بن المثنى اليتيمي أبو عبيدة النحوي (١١٠هـ-٢٠٩هـ) من أئمة اللغة والأدب له: «مجاز القرآن» و «أيام العرب» و«الخيل». ينظر: وفيات الأعيان: ٥/ ٢٣٥، ينظر رأيه : الجنى الداني : ٢٢٦ .

٢١٧. ينظر: الجنى الداني : ٢٢٦، مغني اللبيب : ٤٥.

٢١٨. قوم من بني ضبة . ينظر : ابن دريد : الاشتقاق : ١٩٨

٢١٩. محمد بن عبد الرحمن بن محيصن السهمي المكي (.....-١٢٣هـ) مقرئ أَهل مكة معَ ابن كثير، روى له مسلم أَحاديث .ينظر: غاية النهاية : ابن الجزري : ٢/ ١٦٧.

٢٢٠. سورة البقرة ، من الآية : ٢٣٣

٢٢١. هي قراءة مجاهد أَيضًا ، ينظر :مختصر شواذ القرآن: ابن خالويه :٢١ .

٢٢٢. سورة المزمل ، من الآية : ٢٧.

٢٢٣. إِذا خففت «أَنَّ» فإِنَّها تعمل عمل «إِنَّ» بشروط النحاة منها الشرط المذكور أَعلاه ينظر:أَوضح المسالك ٤/ ١٦١

٢٢٤. مغني اللبيب:٤٧

٢٢٥. يرى الكوفيون أَنَّ «إِنَّ» وأَخواتها لا عملَ لهنَ في أَخبارهن ،وأَنَّ الخبرَ باقٍ على حاله قبلَ دخولهن .

ينظر:معاني القرآن الفراء:١/ ٣١٠، : التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين: مسأَلة : ٥١

٢٢٦. المؤمنون ،من الآية : ٢٤

٢٢٧. مغني اللبيب:٤٧

٢٢٨. مغني اللبيب:٤٧

٢٢٩. ينظر :شرح الرضي على كافية ابن الحاجب : ٤/ ٤٣٨،أَوثق الأَسباب:لوحة : ٦٠.

٢٣٠. أَي يكون في حرف النفسير ذاته معنى الفعل .

٢٣١. مخطوط في دار الكتب المصرية .

٢٣٢. ينظر : ابن هشام : مغني اللبيب : ٣٨

٢٣٣. سورة المائدة ، من الآية : ١٨٢

٢٣٤. أَي يشترط أَنْ تكونَ مفسرةً بأَنْ يحمل فعل القول ،وهو :)مَا أَمَرْتَني بهِ(على معناه دون لفظه ،وهو : ما أَمرتهم إِلا ما أَمرتني به حتى يستقيمَ تفسيره بأَنْ اعبدوا **الله** .ينظر : الكشاف :١/ ٦٥٦ .

٢٣٥. مغني اللبيب : ٤٩، ينظر : تحفة الغريب : ١/ لوحة :١٧

٢٣٦. سورة النحل ، من الآية : ٦٨

٢٣٧. علل كونها تفسيرية :«لأَنَّ الإيحاءَ فيه معنى القول» الكشاف : ٤١٧/٢ .

٢٣٨. محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين ، فخر الدين ، أبو عبد **الله** الرَّازي المولد الطبرستاني المعروف بابن خطيب الرِّي(٥٤٤ ـ ٦٠٦هـ) ، أخذ من كل علم بطرف ،لذا تنوعت مصنفاته،ومن أشهرها : التفسير الكبير وغيرها .ينظر : وفيات الأعيان: ٤ / ٢٤٨.

٢٣٩. ينظر :التفسير الكبير : الرازي:٢٠/ ٧٠ ، البحر المحيط : ٥١١/٥.

٢٤٠. سورة يوسف ،من الآية : ٩٦

٢٤١. أَورد ابن هشام معاني «مَن» في الإِعراب عن قواعد الإِعراب في باب «ما يأْتي على أَربعة أَوجه « ٧٣

٢٤٢. سورة النساء ، من الآية : ١١٣

٢٤٣. سورة يسن، من الآية : ٥٢

٢٤٤. ينظر : التسهيل : ١٨٧، شرح التسهيل : ٤/ ١١٠ ، تحفة الغريب : م١ / لوحة : ٢١٧ .

٢٤٥. سورة البقرة ، من الآية : ٢٥٥.

٢٤٦. سورة الأَنبياء ، من الآية : ٨٢ .

٢٤٧. أَي : بإِنسان معجبٍ

٢٤٨. منسوب لحسان في : معاني القرآن : الفراء :١/ ٢١، البحر المحيط: ١/ ٢٥ ، مغني اللبيب : ٤٣٢ ، ونسبه البغدادي إِلى حسان أَو إِلى كعب بن مالك .خزانة الأَدب : ١٢٠،١٢٢،١٢٨/٦و الباء في «بنا» زائدة

٢٤٩. ينظر: مغني اللبيب : ٤٣٢، تحفة الغريب : م١ / لوحة :٢١٧

٢٥٠. سورة الإِسراء ، من الآية : ١١٠

٢٥١. سورة التوبة، من الآية : ١٢٤

٢٥٢. ينظر: مغني اللبيب :١٠٧، أَوضح المسالك : ٣/ ١٤٤.

٢٥٣. أَنكر ثعلب أَنْ تأْتي «أَي» موصولة . ينظر : ابن هشام : مغني اللبيب : ١٠٩.

٢٥٤. سورة مريم ، من الآية : ٦٩

٢٥٥. قرأَ الجمهور (أَيُّهم) بالضم ،وقرأَ طلحة ومعاذ الهراء وهارون القارئ بالنصب. ينظر : مشكل إِعراب القرآن: ٤٣٢.

٢٥٦. ينظر : سيبويه : الكتاب : ٢/ ٣٩٩ ، الوراق: علل النحو:٢٣، ابن هشام : مغني اللبيب : ١٠٨.

٢٥٧. ينظر: معاني القرآن وإعرابه:الزجاج : ٣/ ٣٣٩ ـ ٣٤٠.

٢٥٨. هذا النص موجود بتصرف يسير في إعراب القرآن للنَّحاس : ٣/ ٢٤ ،وقال النحّاس: «وما علمتُ أحداً إلا وقد خطّأ سيبويه» وأورد كلام الزَّجاج.

٢٥٩. صالح بن إسحاق أبو عمر الجَرمي (... ـ ٢٢٥هـ) ، فقيه نحوي لغوي أَخذَ النحو عن أبي زيدٍ والأصمعي، ساعد في إظهار كتاب سيبويه ،له : «الأبنية والتصريف» و «تفسير أبيات سيبويه» ينظر : القفطي : إنباه الرواة : ٢ / ٨٠.

٢٦٠. مغني اللبيب : ١٠٧ـ١٠٨

٢٦١. سورة ا لانفطار ، من الآية : ٦

٢٦٢. التسهيل :١٠٧، شرح التسهيل:٢ / ٣١٨.

٢٦٣. سورة النحل ، من الآية : ٩٦

٢٦٤. سورة البقرة ، من الآية : ١٩٧.

٢٦٥. ينظر : البغداديات : ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

٢٦٦. بين العُكبري أنَّ «ما» في الآية التالية :زمانية أو شرطية ، واستبعد كونَها نافيةً ينظر : التبيان في إعراب القرآن: ٢ / ٣٣٦

٢٦٧. شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل بن إبراهيم الدِّمشقي، المعروف بأبي شامة (٥٩٩ ـ ٦٦٥هـ).

المحدث المفسر المقرئ ، ولد بدمشق ، وبها قُتل له : إبراز المعاني في حرز الأماني، ونظم المفصل للزَّمخشري ومختصر تاريخ ابن عساكر ، ينظر: غاية النهاية : ينظر : ابن الجزري : ١/ ٣٦٦ .

٢٦٨. ينظر : شرح التسهيل : ٤ /٦٩ ، شرح الكافية الشافية : ٣ / ١٦٢٥.

٢٦٩. سورة التوبة ، من الآية : ٧.

٢٧٠. مغني اللبيب : ٣٩٨

٢٧١. سورة النحل ، من الآية : ٥٣

٢٧٢. ينظر : معاني القرآن : الفراء : ٢/ ١٠٤، التبيان في إِعراب القرآن: العكبري: ٧٩٨/٢.

٢٧٣. ينظر : معاني القرآن وإِعرابه : ٢٠٤/٣.

٢٧٤. ينظر : مغني اللبيب : ٣٩٨.

٢٧٥. سورة طه ، من الآية :١٧

٢٧٦. ينظر: معاني القرآن : الفراء : ١٧٧/٢،معاني القرآن : الزجاج: ٣/ ٣٥٣.

٢٧٧. ينظر : شرح التسهيل : ٣٢/٣، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب : ٢٩١/٤.

٢٧٨. ينظر: معاني القرآن: الأَخفش:١٦٦/١،الأُصول في النحو : ٩٩/١

٢٧٩. كلمة نحو : غير مثبتة في القواعد الصغرى : ١٥٠

٢٨٠. معجب :مجرور صفة «ما» .ينظر : ابن هشام : الإِعراب عن قواعد الإِعراب :٩٩

٢٨١. دون نسبة في التذكرة الحمدونية : ٦١/٨ ،ربيع الأَبرار : ٥١٠/٣ لحنيف بن عمير اليكشري نسبه سيبويه وصدر الأفاضل إِلى أُميَّة بن الصلت (شاعر مخضرم) ، وقال عبد الرحمن العثيمين : «وقد تتبعت كتب النحو ،وشروح الشواهد فوجدت أَكثرها ينسبه إِلى أُميَّة بن الصلت»، والبيت في ديوانه: ٤٩ .

٢٨٢. الشَّاهد في البيت:ربَّما»حيث دخلت «رب» على «ما»

٢٨٣. مما يدلُّ على أَن «ما» قابلة للتنكير ،وجملة « تكره النفوس صفة لـ «ما».

٢٨٤. زبان بن عمَّار التميمي المازني البصري (٧٠ ـ ١٥٤هـ) إِمام في اللغة والأَدب ، وأَحد القرَّاء السبعة .له أخبار وكلمات مأَثورة . ينظر:وفيات الأَعيان : ٣/ ٤٦٦ ،فوات الوفيات : الكتبي :٢٨/٢ .

٢٨٥. سورة البقرة ، من الآية : ٢٤٩

٢٨٦. الحكاية في : معجم الشعراء :المرزباني: ١٨٠، التذكرة الحمدونية: ابن حمدون: ٦١/٨ .

٢٨٧. سورة البقرة ،من الآية :٢٦

٢٨٨. ما بين القوسين ساقط من المخطوط ، وما أَثبته من القواعد الصغرى : ١٤٩، و «ما» في محل نصب على النعت لـ «مثلا» ،كقولك : أَعطني كتابًا ما ، أَي كتاب كان .

٢٨٩. سورة البقرة ،من الآية : ٢٧١.

٢٩٠. من النحاة مَنْ أَعرب «ما» فاعلاً ،ومنهم منَ أَعربها تمييزًا ، ولكل تعليله الخاص به .ينظر :الفريد في إِعراب القرآن المجيد:١/١٩٣

٢٩١. بعدها في القواعد الصغرى : ١٥٠ :قوله تعالى .

٢٩٢. سورة يوسف ،من الآية : ٣١

٢٩٣. سورة آل عمران ، من الآية : ١١٨

٢٩٤. ينظر : شرح التسهيل : ٤ / ٦٩ ، المساعد : ١٤٢/٣ ، البحر المحيط : ٢/٢٣١،مغني اللبيب : ٤٠٠

٢٩٥. ينظر : اللمع : ١٣١، توجيه اللمع:ابن الخباز : ١٥١ ـ ١٥٣.

٢٩٦. ينظر : الكشاف : ٤/٨٩

٢٩٧. سورة البقرة ،من الآية : ٢٥٨

٢٩٨. سورة غافر ،من الآية : ٢٨

٢٩٩. كأَنَّ ابنَ جماعةَ يميل إِلى رأَي الفراء في دلالة «أَن» بمعنى إِذْ .

٣٠٠. سورة النساء ، من الآية :١٧١

٣٠١. ما بين القوسين ساقط من المخطوط ، مثبت على الهامش الأَيمن.

٣٠٢. عبد الله بن جعفر بن محمَّد بن دُرُستويه (.... ـ ٣٤٧هـ) فارسي الأَصل، عالم باللغة، ، له: «معاني الشعر» و «نقض كتاب العين» «شرح فصيح ثعلب» و «الكتاب». ينظر:وفيات الأَعيان : ٣ / ٤٤ .

٣٠٣. ابن هشام : مغني اللبيب : ٤٠٤ .

٣٠٤. سورة آل عمران ، من الآية : ١٥٩

٣٠٥. قال ابن هشام : «وكثيرٌ من المتقدمين يسمون زائدَ صلةً ،وبعضُهم يسميه لغوًا ، لكنَّ اجتنابَ هذه العبارة في التنزيلِ واجبٌ» الإِعراب عن قواعد الإِعراب : ١٠٩.

٣٠٦. ما بين القوسين ساقط من المخطوط ،وما أَثبته من أَقرب المقاصد :لوحة : ١٤١، وقد ورد في القواعد الصغرى بدل العبارة كلها : «والله أَعلم بالصواب» ص : ١٥٠، وفي هداية الطلاب:«فهذا معَ التوفيق كان محصلاً» دون ذكر المشيئة: لوحة : ٢٩ .

المصادر والمراجع:

١. أَدب الكاتب أَبو عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوَري (ت ٢٧٦هـ) حققه وضبط غريبه: محمد محيي الدين عبد الحميد دار الكتب العلمية لبنان.

٢. ارتشاف الضرب من لسان العرب أَبو حيان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ) تحقيق: رجب عثمان أحمد، مكتبة الخانجي بالقاهرة ط١ـ ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م.

٣. الأصول في النحو أبو بكر محمد بن سهل بن السراج البغدادي (ت ٣١٦ هـ) تحقيق: عبد الحسين الفتلي مؤسسة الرسالة ط١ـ ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥م

٤. الإعراب عن قواعد الإِعراب ابن هشام الأَنصاري تحقيق: على فودة نيل نشر عمادة شؤون المكتبات جامعة الملك سعود بالرياض ط١ ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.

٥. أَقرب المقاصد في شرح القواعد الصغرى عز الدين بن جماعة الكناني مخطوطات المكتبة البديرية القدس رقم: ٢/ ٢٠٣.

٦. أَوثق الأسباب «عز الدين بن جماعة الكناني (ت ٨١٩ هـ) عارف حكمت بالمدينة المنورة تحت رقم: ١٤٤ .

٧. البحر المحيط أَبو حيَّان الأَندلسي (ت٧٤٥هـ) تحقيق: عادل عبد الموجود وعلي معوض دار الكتب العلمية بيروت ط١ـ ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٨. بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنُّحاة جلال الدين السيوطي (ت٩١١ هـ) تحقيق: محمَّد أبو الفضل إبراهيم بيروت ط٢ ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م .

٩. تاريخ الأَدب العربي أَلفه بالأَلمانية: كارل بروكلمان القسم السادس (١٠ـ ١١) نقله إِلى العربية: محمود فهمي حجازي الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٥م

١٠. التبيان في إعراب القرآن أبو البقاء عبد الله بن الحسين العُكبري (ت ٦١٦ هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي طبع بدار إحياء الكتب العربية القاهرة .

١١. تحفة الغريب شرح مغني اللبيب «الحاشية الهندية» محمَّد بن أبي بكر الدماميني (ت ٨٢٧هـ) مخطوطات المكتبة البديرية بالقدس (رقم: ٢/ ٤٠٠) .

١٢. التذكرة الحمدونية ابن حمدون محمد بن الحسن (ت ٥٦٢هـ) تحقيق: إِحسان عبَّاس وبكر عبَّاس دارصادر بيروت ط١ ١٩٩٦م.

١٣. تذكرة النحاة أبو حيّان محمد بن يوسف الأندلسي (ت ٧٤٥هـ) تحقيق: عفيف عبد الرحمن مؤسسة الرسالة ط١ ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦م .

١٤. التعريفات علي بن محمَّد الجرجاني (ت ٨١٦هـ) دار الكتب العلمية بيروت ط١ ١٩٨٣م.

١٥. التعليقة على كتاب سيبويهِ أبو علي الفارسي (ت٣٣٧ هـ) تحقيق: عوض بن حمد القوزي مطبعة الأمانة القاهرة ط ١ـ ١٤١٠هـ

١٦. التفسير الكبير الفخر الرازي (ت٦٠٦هـ) ط ١ دار الكتب العلمية. طهران

١٧. توجيه اللمع أَحمد بن الحسين بن الخباز (٦٣٩هـ) دراسة وتحقيق: فايز زكي دياب دار السلام للطباعة والنشر الفاهرة ط١ ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

١٨. خزانة الأدب ولُبُّ لُباب لسان العرب عبد القادر بن عمرالبغدادي (ت ١٠٩٣ هـ) تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمَّد هارون النَّاشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة ـ ط٢ ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩م

١٩. الدرر الكامنة في أَعيان المائة الثامنة شهاب الدين بن حجر العسقلاني (ت٨٥٢ هـ) ضبطه وصححه: الشيخ عبد الوارث محمد علي دار الكتب العلمية بيروت ط١ ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.

٢٠. درر العقود الفريدة في تراجم الأَعيان المفيدة تقي الدين أَحمد بن علي المقريزي (ت ٨٤٥هـ) حققه وعلق عليه: محمود الجليلي دار الغرب الإِسلامي ط١ بيروت ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.

٢١. ديوان الإسلام أبو المعالي محمَّد بن عبد الرحمن ابن الغزي (ت ١١٦٧هـ) تحقيق: سيد كسروي حسن دار الكتب العلمية بيروت ط١ ١٩٩٠م

٢٢. ديوان امرئ القيس تحقيق: محمَّد أَبو الفضل إِبراهيم دار المعارف بمصر ط٢.

٢٣. الذيل على رفع الإِصر. شمس الدين السخاوي (ت ٩٠٢هـ) تحقيق: جوده هلال ومحمَّد محمود صبيح الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦م

٢٤. ذيل الدرر الكامنة ابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) تحقيق: عدنان درويش المنظمة العربية للثقافة والعلوم القاهرة ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م .

٢٥. رفع الإِصر عن قضاة مصر ابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) تحقيق: علي محمد عمر مكتبة الخانجي القاهرة ط١ ١٤٨٤هـ / ١٩٩٤م .

٢٦. شذرات الذهب في أَخبارِ من ذهب ابن العماد الحنبلي (ت١٠٨٩ هـ) تحقيق: محمود الأَرناؤوط دار ابن كثير دمشق ط١ ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م .

٢٧. شرح التسهيل جمال الدين بن مالك الأندلسي (ت ٦٧٢هـ) تحقيق: عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون دار هجر للطباعة والنشر. القاهرة ط١ ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

٢٨. شرح الرَّضي على الكافية تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر مؤسسة الصادق طهران ١٩٧٨م .

٢٩. شرح ابن عقيل تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد القاهرة ١٩٦٤م .

٣٠. شرح قواعد الإعراب لابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ) تأليف محيي الدين الكافيجي (ت ٨٧٩ هـ) تحقيق: فخر الدين قباوة دار طلاس ط١ ١٩٨٩م .

٣١. شرح قواعد الإعراب لابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ) محمد بن مصطفى القوجوي (ت ٩٥٠هـ) تحقيق: إسماعيل إسماعيل مروة دار الفكر المعاصر، بيروت ط٢ـ ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

٣٢. شرح المفصل موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي (ت ٦٤٣هـ) إدارة الطباعة المنيرية بمصر.

٣٣. شرح المفصل في صنعة الإعراب الموسوم بـ»التخمير«ـ صدر الأفاضل القاسم ابن حسين الخوارزمي (ت ٦١٧ هـ) تحقيق: عبد الرحمن العثيمين دار الغرب الإسلامي بيروت ط١ـ ١٩٩٩م .

٣٤. شرح المقدمة الجزولية الكبيرـ عمر بن محمد الشلوبين (ت ٦٤٥هـ) تحقيق: تركي العتيبي مؤسسة الرسالة بيروت ط ٢ ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م .

٣٥. عروس الأَفراح بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣ هـ) تحقيق: خليل إِبراهيم خليل دار الكتب العلمية بيروت ط١ ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

٣٦. العين أَبو عبد الرحمن الخليل بن أَحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) تحقيق: مهدي المخزومي و إِبراهيم السامرائي مؤسسة دار الهجرة طهران ط٢ ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.

٣٧. فهرس المخطوطات في جامعة الإِمام محمد بن سعود الإِسلامية (قسم النحو والصرف) إِعداد: علي حسين البواب الرياض ط١ـ ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م .

٣٨. فوات الوفيات محمَّد بن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) تحقيق: إِحسان عبَّاس دار صادر بيروت ١٩٧٤م .

٣٩. القبس الحاوي لِغَرر ضَوْءِ السَّخاوي زين الدين عمر بن أحمد بن محمود الشَّماع الحلبي (ت ٩٣٦هـ) تحقيق: حسن إسماعيل مروة و خلدون حسن مروة دارصادر بيروت ط١ ١٩٩٨م .

٤٠. القواعد الصغرى ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ) تحقيق: حسن إِسماعيل مروة مكتبة سعد الدين دمشق ط ١ـ ١٤٠٩هـ /١٩٨٨م.

٤١. الكافية عمر بن الحاجب (ت ٦٤٦هـ) طبع في مطبعة الجوائب القسطنطينية ١٣٠٢هـ.

٤٢. الكتاب (كتاب سيبويه) أبو بشر بن قنبر (ت ١٨٠ هـ) تحقيق: عبد السلام محمَّد هارون الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢ ١٩٧٧م.

٤٣. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ) مكتبة المثنى بغداد .

٤٤. لب الأَلباب بشرح نبذة الإِعراب محمد سعيد بن علي الإِسطواني (ت١٢٣٠ هـ) دار الكتب المصرية (نحو: ١١٩٨) .

٤٥. اللباب في علل البناء والإِعراب أبو البقاء العكبري (ت ٦١٦هـ) تحقيق: غازي مختار طليمات دار الفكر المعاصر بيروت،ودار الفكر دمشق، ط١ ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م .

٤٦. المسائل المشكلة المعروفة بالبغداديات أَبو علي الفارسي تحقيق: صلاح الدين عبد الله السنكاوي مطبعة العاني بغداد ١٩٨٣م .

٤٧. مفاتح الأَلباب في شرح قواعد الإعراب مجهول مخطوط بمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة (٤٦٦نحو) .

٤٨. المقرب علي بن مؤمن المعروف بـ» ابن عصفور« (ت ٦٦٩هـ) تحقيق: أَحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري ط١ ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.

٤٩. معجم المؤلفين عمر رضى كحاله مكتبة المثنى دار إحياء التراث العربي ط٢ بيروت ١٩٧٨م .

٥٠. منتهى السؤل والأَمل في علمي الأُصول والجدل أَبو عمرو عثمان بن الحاجب (ت ٦٤٦هـ) ط١- الرياض ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .

٥١. المنصف من الكلام على مغني ابن هشام تقي الدين الشُمُني (ت ٨٧٢ هـ) القسم الثاني رسالة ماجستير في كلية الآداب جامعة دمشق إِعداد: علي عفان ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م .

٥٢. هداية الطُّلاب إِلى معرفة قواعد الإِعراب مجهول دار الكتب المصرية (نحو: ١٧٠٩) .

٥٣. هدية العارفين (أَسماء المؤلفين وآثار المصنفين) إسماعيل باشا البغدادي (ت ١٣٣٩هـ) طبع بعناية وكالة المعارف استنبول سنة ١٩٥٥م منشورات مكتبة المثنى بيروت .

٥٤. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ) تحقيق: أحمد شمس الدين بيروت ط ١-١٤٠٨ هـ / ١٩٩٨م.

٥٥. الوافي بالوفياتِ صلاح الدين الصفدي بعناية: درينغ، دار النشر فرانز شتاينر جمعية المستشرقين الأَلمانية ط٢ ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م .

٥٦. وفيات الأَعيان وأَنباء أَبناء الزمان شمس الدين أَحمد بن محمَّد بن خلكان (ت ٦٨١هـ) تحقيق: إِحسان عبَّاس دار صادر بيروت - ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م .

حذف المرفوعات والمنصوبات في سورة هود، دراسة نحوية دلالية

د. يوسف الرفاعي*

* أستاذ مساعد/ كلية الآداب/ دائرة اللغة العربية/ جامعة القدس/ أبوديس.

ملخص:

يتناول هذا البحث ظاهرة الحذف في سورة هود، ويهدف إلى التدقيق في صورها التعبيرية المختلفة، للكشف عن المقاصد والأغراض والدلالات، ما يعطي الدراسة نداوة وطراوة، ويكسبها جده وطرافة، بخلاف ما هي عليه دراسة النحو من جفاف وقسوة، كل ذلك للتدليل على تميز اللغة العربية عن غيرها بروعة أساليبها، مما حباها سعة في الدلالة، وقوة في التعبير.

وقد جاء هذا البحث في مبحثين: المبحث الأول: الحذف في المرفوعات، والثاني: الحذف في المنصوبات، وقد استخدمت فيه المنهج الوصفي والتحليلي والاستقرائي، وقد ورد في سورة هود (٧٧) موضعا من مواضع الحذف، منها (٣٥) موضعاً للمرفوعات، و(٤٢) موضعاً للمنصوبات، وقد أفاد الحذف في كل منها غاية دلالية، ما يدل على أن القرآن الكريم رأس الفصاحة والبلاغة، وفيه من الدلائل ما يحتاج إلى تأمل وبحث، وعلى الباحثين أن يولوا ظاهرة الحذف اهتماماً كبيراً.

Abstract:

This study addresses the linguistic feature of ellipses in surat Hood in the holy Quran. It aims to verify the various figures of speech of this sura so that its intentions, purposes and connotations could be disambiguated. Unlike syntactic studies with its lifeless aspects, this study is obviously enriched with smoothness, depth and originality. Apparently, such linguistic features indicate that Arabic enjoys individuality in terms of its unique methods expressed by broadness of connotation and strength of expression. The study has been divided into two major topics: ellipses in accusative cases and ellipses in nominative cases. This study has also employed the descriptive, analytical and inductive methodology.

The study has spotted (77) cases of ellipses in surat Hood where (35) have been classified for the nominative cases and (42) for accusative ones. However, the elliptical feature in each case has semantically served a connotative purpose. Evidently, this indicates that the holy Quran is the peak of rhetoric and eloquence with implications that need further investigation and research.

Finally, the study highly recommends that researchers pay greater attention to the linguistic feature of ellipses in Arabic.

مقدمة:

لا يأتي الحذف عبثا في الكلام، ولاسيما إذا كان الكلام كلام الله تعالى، فللحذف فوائد ودلالات يؤديها، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن الحذف دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن (ا) . [١]

والحذف يحدث في العبارة نوعاً من الجمال، وهذا الجمال يتذوق، وكأنه شيء ذو طعم ورائحة، يقول صاحب خصائص التراكيب: وإنما هو تصرف تصفّى به العبارة، ويشتد به أسرها، ويقوى حبكها ويتكاثر إيحاؤها. [٢]

وسأدرس ظاهرة الحذف في سورة هود على أساس المعنى، وسأدقق في الصور التعبيرية للحذف لاستنباط المعاني للتعبيرات المختلفة، مما يعطي الموضوع نداوة وطراوة، ويكسبه جدة وطرافة، بخلاف ما هو عليه من جفاف وقسوة.

وان أحدا من الدارسين لم يتناول ظاهرة الحذف في سورة هود، وقد تكون هناك شذرات أو عبارات متناثرة وردت عرضاً في كتاب تفسير أو في بحث إعجاز، أو في كتاب أدب، ولا توجد مصادر تناولت هذه الظاهرة موضوعاً منفصلاً، ولكن هناك دراسات تناولت ظاهرة الحذف معظمها كانت في بطون الكتب ومنها: الإشارة إلى الإنجاز في بعض أنواع المجاز لعز الدين عبد العزيز (ت٦٦٠هـ) ، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧٤ هـ) ، ومن المراجع الحديثة: حكم الحذف والاختصار لصاحبه بهجت عبد الواحد.

وقد جاء هذا البحث في مبحثين: المبحث الأول: حذف المرفوعات، والثاني حذف المنصوبات، وقد استخدمت في بحثي هذا المنهج الاستقرائي والإحصائي والتحليلي.

المبحث الأول: حذف المرفوعات:

أولاً: حذف المبتدأ ودلالته:

يحذف المبتدأ للإحتراز عن العبث، ولضيق المقام عن إطالة الكلام، إما لتوجع وإما لخوف فوات فرصة، كذلك يحذف لتعجيل المسرّة بالمسند، وإنشاء المدح أو الذم أو الترحم[٣]

﴿الَر كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ﴾ [٤]

المحذوف المبتدأ، وتقديره: «هو كتاب»،وقد أجاز الفراء إعراب الاسم المرفوع بعد الحروف المقطعة، على وجهين: الرفع على أنه خبر، والحروف المقطعة مبتدأ، أو هي خبر لمبتدأ محذوف، تقديره «هذا» [٥] .

أما الزجاج فإنه يرفض رأي الفراء؛ لأن المقصود ليس الإخبار عن الحروف المقطعة، ويقول: هذا غلط، فالمحذوف عند الزجاج هو المبتدأ [٦] ، وأبو فخر الرازي وافق الفراء بقوله إن (ألر) مبتدأ و (كتاب) خبر، ويرد على الزجاج بقوله: «قال الزجاج: لا يجوز أن يقال: (ألر) مبتدأ، وقوله: (كِتَابٌ أُحْكِمَتْ ءاياته ثُمَّ فُصِّلَتْ) خبر، لأن (ألر) ليس هو الموصوف بهذه الصفة وحده؛ وهذا الاعتراض فاسد؛ لأنه ليس من شرط كون الشيء مبتدأ أن يكون خبره محصوراً فيه، ولا أدري كيف وقع للزجاج هذا السؤال، ثم إن الزجاج اختار قولاً آخر وهو أن يكون التقدير: ألر هذا كتاب أحكمت آياته، وعندي أن هذا القول ضعيف لوجهين: الأول: أن على هذا التقدير يقع قوله: (ألر) كلاماً باطلاً لا فائدة فيه، والثاني: أنك إذا قلت هذا كتاب، فقوله: «هذا» يكون إشارة إلى أقرب المذكورات، وذلك هو قوله: (ألر) فيصير حينئذ (ألر) مخبراً عنه بأنه كتاب أحكمت آياته، فيلزمه على هذا القول ما لم يرض به في القول الأول، فثبت أن الصواب ما ذكرناه» [٧] .

والواضح أن قول الرازي منطقي يتسرب إلى العقل بسهولة، لكن الأمر ليس كذلك، فلم يقف الرازي ليوضح معنى (ألر) ، فالحروف المقطعة لا ندرك معناها على الظاهر، وهذا الرأي الذي يعد هذه الحروف مبتدأ ليس مرفوضاً ألبتة، لكن الغاية من الإخبار توضيح المبتدأ والإنباء عنه، وإذا كان المبتدأ في مثل هذه الحالة يستعصي التوضيح عن ذاته فما العبرة من اعتباره مبتدأ، وقول الرازي: إننا لو قدرنا المبتدأ بـ (هذا) لا يعني بالضرورة عودتها على (ألر) لأنه أقرب، فنعرف أن (ألر كتاب) وما هو قبلها وما هو بعدها، كلها من الكتاب الذي هو القرآن، فلا أظن أن (ألر) أقرب إلى (هذا) ، وهي في بطن الكتاب الذي يشير إليه اسم الإشارة (هذا) .

أما دلالة حذف اسم الإشارة الذي هو المبتدأ فهي تأتي في سياق ترفع القرآن عن الإشارة إليه، فالإشارة إلى الشيء يعني أن المشار إليه مجهول للحاضرين أو السامعين، فحذف المبتدأ في هذا السياق، وهو سياق إعجاز وتحد، بخاصة بعد الحروف المقطعة، والوصول إلى الخبر مباشرة دون إشارة فيه إظهار للكتاب وعلو لمكانته، أما الإشارة في سورة البقرة فالأمر يختلف قال تعالى: ﴿**ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ**﴾ [٨] ، مختلف من منطلق أن سورة البقرة من فواتح سور القرآن وهي بادئه، والإشارة إلى الكتاب هناك يختلف عن الموضع في سورة هود، كما أن الإشارة في البقرة في إطار نفي الريب عن القرآن، واستعمال الإشارة في البقرة كان متوافقاً مع النص القرآني العام.

﴿وَمَا من دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ إِلاَّ عَلَى اللّهِ رِزْقُهَا وَيَعْلَمُ مُسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا كُلٌّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾ (٩)

حذف للمبتدأ في قوله: «وَيَعْلَمُ مُسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا»، والتقدير: هو يعلم مستقرها ومستودعها.

﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاء لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَلَئِن قُلْتَ إِنَّكُم مَّبْعُوثُونَ مِن بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ إِنْ هَـذَا إِلاَّ سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾ (١٠)

الحذف في «أيكم أحسن»، حيث حذف صدر الجملة، وهو مبتدأ تقديره: «أيكم هو أحسن»، وحذف الضمير هنا فيه تقصير للجملة، حيث إنه بالحذف تظهر الجملتان وكأنهما جملة واحدة. وقد ذهب البصريون إلى أن (أيهم) مبني على الضم، وإذا ذكر العائد فهو معرب، وذهب الخليل إلى أن (أيهم) مرفوع بالإبتداء (وأحسن) خبره، ويجعل (أيهم) استفهاما ويحمله على الحكاية بعد قول مقدر. وذهب الكوفيون إلى (أن) منصوبة إذا وقع عليها فعل سواء حذفوا العائد أم لم يحذفوه. (١١) ويرى الألوسي احتمال أن تكون هناك جملة محذوفة في قوله: «في الكلام جملة محذوفة أي وكان خلقه لهما لمنافع يعود عليكم نفعها في الدنيا دون الآخرة» (١٢) .

﴿قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلاَمٍ مِّنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِّمَّن مَّعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (١٣)

حذف المبتدأ وأبقى الخبر «أممٌ»، وتقدير الكلام: وهم أمم سنمتّعهم»، ورأى صاحب التأويل النحوي أنها خبر لكان المضمرة، رغم أنه ليس من مواضع إضمارها (١٤) ، والفراء يرى أنه لو كانت «أمماً» بالنصب لجاز أن توقع عليه (سنمتعهم) (١٥) ، ويرى الزمخشري والبيضاوي أن «أمم» مبتدأ، وجملة: سنمتعهم»، صفة لـ «أمم»، وخبر «أمم» محذوف تقديره: وممن معك أمم سنمتعهم، وحجتهما إنما حذف الخبر؛ لأن القول «ممن معك» يدل عليه (١٦)، وأرى أن الإعراب الأول أقوى، وعطف الجملة على الجملة فيه طول أكثر، فبتقدير المبتدأ يصبح عندنا جملتان، وبعدم تقديره يكون من قبيل عطف مفرد على مفرد، والاستئناف مع تقدير المبتدأ أو عطف الجملة على جملة سابقة فيه دلالة جديدة تحل بهذا الاستئناف، وكأنهم أمم لهم صفاتهم الخاصة بهم غير المذكورين في البداية. ويرى الأخفش أنها رفع على الابتداء نحو قولك: ضربت زيداً وعمرو لقيته. (١٧)

ويرى العكبري أن « (أمم) معطوف على الضمير في اهبط، تقديره: اهبط أنت وأمم، وكان الفصل بينهما مغنياً عن التوكيد» (١٨) . وأورد السيوطي رأيين للعلماء حول كون المحذوف مبتدأ وكونه خبراً: الأول: رأي الواسطي (شارح اللمع والتصريف الملوكي) أن

الأولى كون المحذوف المبتدأ؛ لأن الخبر محط الفائدة؛ والثاني: رأي العبدي، وهو أن الأولى كون المحذوف الخبر؛ لأن التجوّز أواخر الجمل أسهل. (١٩)

﴿وَلَقَدْ جَاءتْ رُسُلُنَا إِبْرَاهِيمَ بِالْبُشْرَى قَالُواْ سَلاَماً قَالَ سَلاَمٌ فَمَا لَبِثَ أَن جَاء بِعِجْلٍ حَنِيذٍ﴾ (٢٠) .

حذف الفعل والفاعل وأبقى المفعول به «سلاماً»، ويجوز في «سلاماً» أن يكون مفعولا مطلقا للفعل المحذوف أسلموا سلاماً. وحذف المبتدأ وإبقاء الخبر «سلام»، والتقدير: «أمركم سلام». والفراء يرى أنه لو كان رفعاً أو نصباً لكلتا الكلمتين لكان صواباً، فالرفع على إضمار عليكم، وإن لم يظهر، وحجة رفع الأخرى أن القوم سلموا فقال حين أنكرهم: هو سلام إن شاء **الله** فمن أنتم لإنكاره إياهم (٢١) ، وهنا نفرق بين الرفع والنصب، فالرفع على تقدير مبتدأ محذوف، والنصب على تقدير فعل محذوف، كأنك قلت: قلت سلاماً، والرفع على تقدير: نحن سلام، أما الزجاج فيقدر في حالة النصب: سلمنا سلاماً، والرفع على: أمري سلام (٢٢) .

وقد ذهب السيوطي إلى ما ذهب إليه الزجاج (٢٣) ،على مواضع الحذف هنا لوجود دليل حالي. ويجوز أن يكون المحذوف في قوله: «قال سلام» الخبر و»سلام» هي المبتدأ على تقدير: عليكم سلام.

وأرى أنه من المناسب أن يكون المحذوف في مثل هذه الحالة هو المبتدأ أي على تقدير: هو سلام، وليس الخبر هو المحذوف على تقدير (عليكم سلام) ، وذلك لأن الخبر تتم به الفائدة فهو أولى بعدم الحذف.

أما الدلالة في ذلك كله فتكمن في أن (سلاماً) مع عامله جملة فعلية، أما (سلام) مع الخبر أو مع المبتدأ حسب التقدير فيكون جملة اسمية، والفعلية تدل على الحدث والتجدد، والاسمية تدل على الثبوت، فالاسم غير متخصص بزمن، أما الفعل فله زمن، إما في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، إذن الجملة الفعلية غير ثابتة أما الاسمية فثابتة، وعليه فنبي **الله** ابراهيم عليه السلام حياهم بتحية خير من تحيتهم، إذ هم حيوه بجملة فعلية، وهو حياهم بجملة اسمية دالة على الثبوت. (٢٤) .

ورأي ابن عاشور يتوافق مع هذا التحليل بقوله في التحرير والتنوير: «ورفع المصدر أبلغ من نصبه؛ لأنّ الرّفع فيه تناسب معنى الفعل، فهو أدلّ على الدّوام والثّبات؛ ولذلك خالف بينهما للدّلالة على أنّ إبراهيم عليه السّلام ردّ السّلام بعبارة أحسن من عبارة الرسل زيادة في الإكرام» (٢٥) .

﴿يَقْدُمُ قَوْمَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَأَوْرَدَهُمُ النَّارَ وَبِئْسَ الْوِرْدُ الْمَوْرُودُ﴾ (٢٦)

حذف المبتدأ وأبقى الخبر في قوله: «بئس الورد المورود»، وهي من حالات وجوب حذف المبتدأ المنصوص عليه في جملة الذم، وتقدير الكلام: «بئس الورد هو المورود». ويجوز أن يكون «المورود» نعتاً ويكون المخصوص بالذم محذوفاً، ويجوز أن يكون أيضاً مبتدأ وخبره مقدم هو جملة «بئس الورد»، وابن هشام يرى أن تقدير الجمل هنا من قبيل الإطناب وتكثير الجمل (٢٧) ، ومن خلال رأي ابن هشام وضح أن الهدف من الحذف هنا عدم الإطالة في الجمل؛ لأن الإطالة تسبب للجمل ترهلاً غير محمود، كما أن حذف المبتدأ في هذا السياق، يجعل المخصوص بالذم، وفاعل (بئس) الشيء نفسه دون إطالة، وبإثباته كأنه يفصل بين الفاعل ومخصوص الذم، وهو فاصل كما نلحظ باللفظ لا بالمعنى.

﴿وَأُتْبِعُواْ فِي هَـذِهِ لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ بِئْسَ الرِّفْدُ الْمَرْفُودُ﴾ (٢٨)

حذف المبتدأ وأبقى الخبر في قوله: «بئس الرفد المرفود»، وهي من حالات وجوب حذف المبتدأ المنصوص عليه في جملة الذم، وتقدير الكلام: «بئس الرفد هو المرفود»،ويقال في هذه الاية كماقيل في سابقتها.

﴿فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُواْ فَفِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ﴾ (٢٩)

هنا حذف المبتدأ من قوله: «ففي النار»، والتقدير: فهم في النار، ويرى بهجت عبد الواحد أن شبه الجملة «في النار» متعلق بمحذوف خبر للمبتدأ «الذين»، وأن هناك فعلاً محذوفاً بتقدير: يلقون في النار فحذف الفعل يلقون (٣٠) .

وحذف المبتدأ «هم» كي لا يشكل فاصلاً بين الأشقياء ودخولهم في النار، وذلك للتعجيل في عقابهم، بعد ما أمهلهم الله في الحياة الدنيا ذلك الإمهال ولم يتوبوا، وتأويل عبد الواحد يقدر فيه جملة فعلية، وأرى أن التقدير الأول أولى،حيث حذف المبتدأ؛ وذلك لأن السياق وفق هذا الرأي هو جملة اسمية، ووفق تأويل عبد الواحد جملة فعلية، والجملة الاسمية ثابتة الزمن والدلالة، وهذا ينسجم مع عقاب الكافرين الذين شقوا، فهم مخلدون في النار.

حذف المبتدأ المضاف:

﴿وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ إِلاَّ عَلَى اللّهِ رِزْقُهَا وَيَعْلَمُ مُسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا كُلٌّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾ (٣١)

حذف المضاف وهو مبتدأ في المعنى، والتقدير: أي ضمان رزقها، وحذف المضاف هنا يهدف إلى التركيز على المضاف إليه لجعله عين المضاف، وتقديم شبه الجملة (على الله) أفاد تخصيص الرزق على الله دون غيره، فهو المتكفل به.

﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ إِنِ افْتَرَيْتُهُ فَعَلَيَّ إِجْرَامِي وَأَنَاْ بَرِيءٌ مِّمَّا تُجْرَمُونَ﴾ (٣٢)

حذف المضاف، وهو المبتدأ، وسد المضاف إليه مكانه في قوله: «فعليَّ إجرامي»، والتقدير: فعلي عقوبة إجرامي، أو جزاء جرمي وكسبي وهو مصدر (٣٣) ، فالإجرام يقابله عقوبة ولا يقابله إجرام من نفسه، ولكن هذا بهدف المبالغة في الشيء وتبشيع لفعل الإجرام، لذا جعل عقوبة الإجرام إجراماً، ويلاحظ أنه خصص الإجرام لمرتكبه بتقديم شبه الجملة، وقد أفاد تقديم شبه الجملة (عليّ) حصر عقوبة إجرام الشخص في نفسه، فلا تقع في غيره.

﴿وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ (٣٤)

حذف المضاف من قوله: «مجراها ومرساها»، وهما ظرفان يدلان على المكان، والمقصود فيهما وقت مجراها ووقت مرساها، لذلك يكونان ظرفي زمان، فقد حلّ المضاف إليه محل المضاف، أو قد يكونان بمعنى المصدر، أي الإجراء والإرساء (٣٥) .

ويرى العكبري أن «بسم الله» خبر، ومجراها مبتدأ، والجملة حال من الواو، أي مسمين موضع جريانها (٣٦) ، أما الزجاج فإنه يرى، أن «مجريها ومرسيها» خبر لمبتدأ محذوف، على تقدير: هو مجريها ومرسيها ويجوز عنده نصبها على الحال على معنى: مجريا لها،أو نصبها على المدح على معنى: أعني مجريها ومرسيها (٣٧) . وأورد القرطبي قراءة مجاهد (بسم الله مجريها ومرسيها) على أنها نعت مجرور للفظ الجلاله، أو هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو مجريها (٣٨) .

﴿وَلِلّهِ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الأَمْرُ كُلُّهُ فَاعْبُدْهُ وَتَوَكَّلْ عَلَيْهِ وَمَا رَبُّكَ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ (٣٩) .

حذف المضاف، وتقديره: «ولله علم غيب السموات والأرض، وإلى حكمه وقضائه يرجع الأمر كله، فاعبده وتوكل على نصره، أو على عصمته» (٤٠) ، وحذف المضاف هنا يجعل المعنى أقوى في الدلالة؛ فهنا لا يخفى على الله شيء من أعمال البشر وغير البشر في السموات والأرض، نافياً في المقابل علم أي مخلوق بالغيب، فلو كانت الاية بذكر المضاف»، لأفادت معنى معرفة الله لعلم الغيب، ولكن بحذفه يكون الله عالماً على الغيب بحد ذاته، وليس بعلمه لغيب محدود فقط يتعلق بأمر أو بقضية يدور الحديث حولها، حتى لا يظن ظان أن علم الغيب من أنواع التخمين والترجم والتنبؤ.

ثانياً- حذف الخبر: يحذف الخبر للاحتراز من العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره، والقصد إلى الإيجاز مع ضيق المقام، وهذا من شأنه أن يكسب الأسلوب قوة ويضفي عليه جمالا. (٤١)

﴿فَإِن لَّمْ يَسْتَجِيبُواْ لَكُمْ فَاعْلَمُواْ أَنَّمَا أُنزِلِ بِعِلْمِ اللّهِ وَأَن لاَّ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ فَهَلْ أَنتُم مُّسْلِمُونَ﴾ (٤٢)

حذف خبر لا من قوله: «لا إله»، وهو الغالب في خبر لا النافية للجنس، ويقدر بألفاظ الكون العام، أي: لا إله موجود إلا **الله**، وحذف الخبر لأنه كون عام ومعلوم للمخاطب، فلا ضرورة لذكره.

﴿أَفَمَن كَانَ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ وَيَتْلُوهُ شَاهِدٌ مِّنْهُ وَمِن قَبْلِهِ كِتَابُ مُوسَى إَمَاماً وَرَحْمَةً أُوْلَـئِكَ يُؤْمِنُونَ بِهِ وَمَن يَكْفُرْ بِهِ مِنَ الأَحْزَابِ فَالنَّارُ مَوْعِدُهُ فَلاَ تَكُ فِي مِرْيَةٍ مِّنْهُ إِنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّكَ وَلَـكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾ (٤٣)

حذف خبر المبتدأ «من»، لإغناء الحال عن ذكره، وتقديرُه: أفمن كان على بينة من ربه كأولئك الذين ذُكرت أعمالَهم وبُيِّن مصيرُهم ومآلُهم، يعني أن بينهما اتفاقاً عظيماً بحيث لا يكاد يتراءى ناراهما (٤٤) ، وحذف الخبر هنا لدلالة الجملة عليه، ولو ذكر الخبر لكان في الجملة طول غير محبذ.

﴿قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾ (٤٥) .

حذف خبر (لا) من قوله: «لا عاصم اليوم»، وهو ما يغلب مع خبر لا النافية للجنس، ويكون (اليوم) منصوبا على إضمار فعل يدل عليه (عاصم) ،أي لا عاصم يعصم اليوم،والجار والمجرور متعلق بالفعل، ولا يجوز أن يكون (اليوم) منصوبا باسم لا، وأن يكون الجار والمجرور متعلقا به، لأنه يلزم أن يكون معربا منونا ويجوز ان تكون لا بمعنى ليس، وإلا من رحم في موضع نصب استثناء، ليس من الأول أي لكن من رحمة **الله** فهو يعصمه. (٤٦)

﴿قَالُواْ يَا شُعَيْبُ مَا نَفْقَهُ كَثِيراً مِّمَّا تَقُولُ وَإِنَّا لَنَرَاكَ فِينَا ضَعِيفاً وَلَوْلاَ رَهْطُكَ لَرَجَمْنَاكَ وَمَا أَنتَ عَلَيْنَا بِعَزِيزٍ﴾ (٤٧) .

حذف الخبر من تركيب «ولولا رهطك لرجمناك»، والمبتدأ «رهطك»، وهذا من مواطن وجوب حذف الخبر عند البصريين، لأن الخبر كون عام (٤٨) ، والتقدير: لولا رهطك موجودون، والحذف هنا يأتي لصيانة الجملة من الترهل والإطالة، ومواطن الحذف هنا لأن الخبر كون عام وليس خاصاً، والأكوان الخاصة التي لا دليل عليها لو حذفت لوجب ذكرها، مثل: لولا زيد سالمنا ما سلم، وذهب الكوفيون إلى أن (لولا) ترفع الاسم بعدها لأنها نائبة عن الفعل الذي لو ظهر لرفع الاسم فحذفوا الفعل تخفيفا (٤٩) .

﴿ذَلِكَ مِنْ أَنبَاء الْقُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَآئِمٌ وَحَصِيدٌ﴾ (٥٠) .

حذف خبر المبتدأ (حصيد) ، وتقديره: منه حصيد، وذلك لدلالة السياق عليه.

ثانياً- حذف الخبر المضاف:

﴿قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلاَ تَسْأَلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنِّي أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (٥١)

حذف المضاف، وهو في الأصل خبر (إن) في قوله «إنه عمل غير صالح»، على تقدير: إنه ذو عمل غير صالح فيكون قد أخبر عن الذات بالمصدر عندما قال: « إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ»، فـ (عمل) مصدر أخبر به عن ابن نوح وهو الضمير المتصل في (إنه) وهو اسم ذات، وذلك بقصد المبالغة والتجوز، والقصد منه تحويل الذات إلى حدث، وكان ابنه تحول إلى عمل غير صالح ولم يبق منه شيء يصلح، لقطع الأمل من إصلاحه (٥٢) ولإفادة معنى المبالغة يتطلب الحذف، وذكر المضاف يفقد المعنى الدلالة المرادة، فلو قلنا: إنه ذو عمل غير صالح، لما أدى المعنى المراد من الإخبار بالمصدر، إذن لا داعي لذكر المضاف في مثل هذا الموقف، لأن المعنى أصبح: أن ابنك يا نوح أصبح عملاً غير صالح، وهذا يختلف بالطبع عن معنى: ابنك ذو عمل غير ٥٦ صالح.

﴿وَتِلْكَ عَادٌ جَحَدُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ وَعَصَوْا رُسُلَهُ وَاتَّبَعُوا أَمْرَ كُلِّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ﴾ (٥٣)

حذف المضاف وهو بالأساس خبر في قوله: «تلك عاد» والتقدير: تلك قبيلة عاد.

ثالثاً- حذف الفاعل:

يحذف الفاعل لأغراض لفظية أو معنوية، فمن الدواعي اللفظية القصد إلى الإيجاز والمحافظة على السجع في الكلام، ومن الدواعي المعنوية العلم بالفاعل أو الجهل به أو الخوف عليه أو الرغبة في تعظيمه أو تحقيره أو الإبهام على السامع (٥٤) .

﴿الَر كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ﴾ (٥٥) .

أحكمت، مبني للمجهول فيكون قد حذف الفاعل، بتقدير: أحكم الله آياته، وبناء للمجهول هنا يتناغم ويتلاءم مع حذف مبتدأ (الكتاب) ، فبني الفعل للمجهول دلالة واضحة على أن ذكر الفاعل، وهو كالتالي «أحكم الله آياته» قد يفهم منه أن الآيات بحاجة للتعريف بمن أحكمها، ولكن مقصد التعبير القرآني أنه غير ذلك، وهو الحديث عن إحكامها لأن هناك تسليما بمن أحكمها. الفعل «فصلت» مبني للمجهول فيكون قد حذف الفاعل، بتقدير فصل الله آياته، وما قلته في «أحكمت» قابل لقوله مرة ثانية هنا.

﴿فَإِن لَّمْ يَسْتَجِيبُواْ لَكُمْ فَاعْلَمُواْ أَنَّمَا أُنزِلَ بِعِلْمِ اللّهِ وَأَن لاَّ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ فَهَلْ أَنتُم مُّسْلِمُونَ﴾ (٥٦)

حذف نائب الفاعل للفعل «أُنزل»، والتقدير: أُنزل الكتاب، وبناء الفعل للمجهول من قبيل حذف الفاعل، لأنه معلوم معروف، والتقدير: أنزل **الله** الكتاب، فلو كان الكلام: أنزل **الله** الكتاب بعلم **الله**، لكان التركيب مخلخلاً، فكيف سينزل **الله** الكتاب بعلم **الله** لذا حذف الفاعل وبني الفعل للمجهول، فكان أجمل وأحكم.

﴿وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ﴾ (٥٧)

حذف الفاعل في قوله: «أوحي إلى نوح» فبنى الفعل إلى المجهول، وحذف الفعل هنا لعلمه، فلا ضرورة لذكره، فا**لله** هو الذي يوحي إلى نوح، ولو قال: وأوحينا إلى نوح، لدخل الشك في نفس البعض أن نوحاً يوحى إليه من غير **الله**، فالبناء للمجهول هو تسليم بمن يوحي.

﴿قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلاَمٍ مِّنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِّمَّن مَّعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (٥٨)

حذف الفاعل وبناء الفعل «قيل» للمجهول، فأخذ نائب فاعل، وهو جملة «اهبط»، وقبل حذف الفعل يكون التقدير: قال **الله**: يا نوح اهبط، وكان مقتضى الظاهر أن يقول: قال يا نوح اهبط، ولكنه عدل عنه إلى بناء الفعل لنائب الفعل ليجيء على وتيرة الآيات السابقة التي كثر فيها البناء للمجهول من قوله: «وقيل يا أرض ابلعي... وقيل بعداً للقوم الظالمين».

﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (٥٩)

حذف فاعل الفعل «قيل» وبنى الفعل للمجهول، والفاعل هنا هو المسند إليه الحقيقي، وليس نائب الفاعل، والفعل الهائل أعني مخاطبة الأرض، وتوجيه الأمر المستعلي إليها لا يكون إلا من الذي خلقها فسوّاها، وحتى نائب الفاعل نفسه هو المنادى مع حرف النداء، وهو الذي سيلبي النداء، ويقول عن ذلك ابن عاشور: «كما لم يصرح بقائل (يا أرض) ، و (يا سماء) في صدر الآية، سلوكاً في كل واحد من ذلك لسبيل الكناية أن تلك الأمور العظام لا تتأتى إلاّ من ذي قدرة لا يُكتنه قهار لا يغالب، فلا مجال لذهاب الوهم إلى أن يكون غيره جلت عظمته» (٦٠) .

وكذلك الحال مع حذف فاعل الفعل «غيض» وبناء الفعل للمجهول، وحذف فاعل الفعل «قُضي» وبناء الفعل للمجهول، وذلك لسرعة الأمر وحدوثه، فحذف الفاعل هنا دلالة

واضحة على سرعة الإجابة، فما أن أمر الله الأرض حتى بلعت الماء دون تريث أو تمهل، وما أمرها حتى غيض الماء، وكأن قوة هائلة مجهولة اختطفته وابتلعته، فذهب معها [٦١] . وبعضهم يكتفي بالإشارة إلى أن بناء الفعل للمجهول هنا يأتي اختصاراً لظهور فاعل القول، لأن مثله لا يصدر إلاّ من الله [٦٢] . وعدم ذكر الفاعل كما لاحظنا ليس للجهل به، وليس هناك حرج من ذكره، ولكن حذفه أضفى على التعبير القرآني معنى لا يتحصل إلا بحذفه.

وفي الآية موطن آخر حذف فيه الفاعل، في قوله: «وقيل بعداً»، والتقدير: قالت الملائكة ابعد بعداً. ونائب الفاعل هنا هو الفعل المحذوف مع المصدر «بعداً»، وحذف الفعل هنا لسد المصدر مسده فهو يحمل معناه ويغني عن ذكره، ويحافظ على الاختزال في الجملة مع أداء المعنى، وهو جزء من البلاغة العربية. وتقدير الكلام: أبعده الله بعداً، فأبقى المفعول المطلق، فهو يسد مسد الفعل هنا، وهو دعاء بالسوء [٦٣] .

﴿وَأُتْبِعُواْ فِي هَـذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ أَلا إِنَّ عَاداً كَفَرُواْ رَبَّهُمْ أَلاَ بُعْداً لِّعَادٍ قَوْمِ هُودٍ﴾ [٦٤]

حذف الفاعل وبنى الفعل للمجهول في قوله: «وأتبعوا»، ويعلل ابن عاشور بناء الفعل للمجهول بقوله: «وبني فعل (أتبعوا) للمجهول إذْ لاَ غرض في بيان الفاعل، ولم يسند الفعل إلى اللعنة مع استيفائه ذلك على وجه المجاز، ليدل على أنّ اتْبَاعها لهم كان بأمر فاعل للإشعار بأنّها تبعتهم عقاباً من الله لا مجرّد مصادفة» [٦٥] ، وكلام ابن عاشور مصيب لكبد الحقيقة، فاللعنة التي حلت بهم كأنها من صنع أيديهم، أو هي كذلك، وليس من صنع أحد ألصقها بهم.

﴿وَلَمَّا جَاءتْ رُسُلُنَا لُوطاً سِيءَ بِهِمْ وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعاً وَقَالَ هَـذَا يَوْمٌ عَصِيبٌ﴾ [٦٦]

حذف فاعل الفعل «سيء» وبنى الفعل للمجهول، ويكون الجار والمجرور «بهم» نائب فاعل، والتقدير قبل البناء للمجهول: وساء قوم لوط بهم، ويبدو أن حذف الفاعل هنا من قبيل احتقار قوم لوط، وحذف الفاعل (قوم لوط) في هذا السياق، وهم يحاولون الاعتداء على ضيوف لوط، وهم الملائكة، فيه صيانة للجملة من ذكر من يفعل هذه الأفعال المشينة.

﴿يَوْمَ يَأْتِ لاَ تَكَلَّمُ نَفْسٌ إِلاَّ بِإِذْنِهِ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ﴾ [٦٧]

حذف فاعل الفعل «يأت»، والتقدير: يوم يأتي الأجل، وحذفه هنا لدلالة المعنى عليه، وحتماً لإخفاء الفعل هنا دلالة ما، وخصوصاً أنه لا إشارة سابقة للحديث عن الموت، وأظنه

حذف ليتناغم مع حذف الياء في (يأت) ، وذلك ليتلاءم مع السكوت الذي يعتري النفس عند مجيء الموت، فنلحظ كيف تبع هذين الحذفين قوله: «لا تكلم نفس»، فاختصار الكلام أو حتى لا كلام يتلاءم مع الحالة العامة، والله أعلم.

ثالثاً- حذف الفاعل الموصوف:

يحذف الموصوف إذا كانت الصفة خاصة بالموصوف حتى يحصل العلم بالموصوف[٦٨]

﴿حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ﴾ [٦٩]

حذف الموصوف وإبقاء الصفة «قليل» والتقدير: قوم قليل، وحذف الموصوف هنا فيه تقليل أكثر للقوم الذين آمنوا، فقلل في اللفظ، مما ترتب عليه تقليل في المعنى.

رابعاً- حذف النعت المرفوع:

﴿تِلْكَ مِنْ أَنبَاء الْغَيْبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ مَا كُنتَ تَعْلَمُهَا أَنتَ وَلاَ قَوْمُكَ مِن قَبْلِ هَـذَا فَاصْبِرْ إِنَّ الْعَاقِبَةَ لِلْمُتَّقِينَ﴾ [٧٠]

حذف البدل أو الصفة من قوله «تلك من أنباء الغيب» والتقدير: تلك القصة، وهي إشارة إلى قصة نوح، بمعنى: تلك القصة بعض أنباء الغيب فحذف النعت، لأن ما قبلها يدل عليها، كذلك حذف الصفة أو البدل من قوله: «من قبل هذا»، والمعنى المقدر: من قبل هذا العلم [٧١] ، وحذف النعت أو البدل في الموضعين المذكورين، في اعتقادي، من قبيل الرقي بعقل الرسول صلى الله عليه وسلم، فالرسول الكريم يدرك أن تلك القصص سيقت لتكون مُصبّراً له وللمسلمين، وكون الكتاب العزيز قد سردها في الآيات السابقة، فهذا كفيل بعدم الإشارة الصريحة إليها بعد اسم الإشارة، لأنه يعد من قبيل الاستخفاف في عقل من يسمع، أو أن من يسمع لا يعتقد بجدوى تلك القصص، ومعاذ الله أن يكون الرسول صلى الله عليه وسلم كذلك.

﴿وَأَقِمِ الصَّلاَةَ طَرَفَيِ النَّهَارِ وَزُلَفاً مِّنَ اللَّيْلِ إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّـيِّئَاتِ ذَلِكَ ذِكْرَى لِلذَّاكِرِينَ﴾ [٧٢]

حذف الصفة أو البدل من قوله: «ذلك ذكرى للذاكرين»، والتقدير: ذلك الأمر ذكرى للذاكرين [٧٣]، حذف الصفة هنا يتناسب مع المستوى العقلي الرفيع الذي بلغه الذاكرون،فجاء حذفه احتراماً لهؤلاء المتذكرين.

المبحث الثاني- حذف المنصوبات:

أولاً- حذف المفعول به:

يحذف المفعول به لقصد الاختصار عند قيام القرائن والاحتقار والتعميم، ورعاية الفاصلة والبيان بعد الإبهام، كما في مفعول المشيئة والإرادة. (٧٤)

﴿مَن كَانَ يُرِيدُ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ فِيهَا وَهُمْ فِيهَا لاَ يُبْخَسُونَ﴾ (٧٥)

وحذف آخر في قوله: «لا يبخسون»، والتقدير: لا يبخسون ذرة مما يعملون، فحذف المفعول به «ذرة» اختصاراً (٧٦) ،وهذا ما ذهب إليه الجمهور، ولكن من عرف إعجاز **الله** في كتابه، وتيسر له فهم الجزء اليسير منه، يعرف أن حذف المفعول هنا دليل على أن **الله** كامل العدل، فلو ذكر المفعول به «ذرة» لظن ظان أنه قد يبخس المرء، ولو كان البخس أقل من الذرة، على الرغم من أن الذرة ذلك الجزء الذي لا يرى بالعين المجردة، لكنه اليوم يرى بالمجهر (الميكروسكوب) ، فجاء حذف المفعول به على صغره وضآلة حجمه ليزيل الشك بأنه قد يظلم ولو كان مقدار ذرة، فحذف المفعول إشارة واضحة إلى أنه لا ظلم هناك، وهذا من تمام العدل الإلهي وهو منساق مع حذف المضاف في قوله: «نوف إليه أعمالهم»، والتقدير جزاء أعمالهم، ولن أتحدث عن دلالة ذلك خشية التكرار وسيأتي الحديث عنه في موضعه.

﴿الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللّهِ وَيَبْغُونَهَا عِوَجاً وَهُم بِالآخِرَةِ هُمْ كَافِرُونَ﴾ (٧٧)

في قوله: «الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ **اللّهِ**»، مفعول الفعل «يصدون» محذوف، وهو «الناس»، أو أنفسهم والتقدير: يمنعون الناس عن سلوك سبيل **الله** (٧٨) ، ودلالة حذف المحذوف، و**الله** أعلم، هو أننا لو توقفنا عند الفعل «يصدون» لكان المعنى أوسع وأشمل ولفهمنا أنهم يصدون كل شيء عن ذكر **الله**، يصدون الطفل والمرأة والشيخ والشاب، والحيوان والنبات والأحجار و... الخ، وهذا فيه مبالغة أكثر، ويصور جريمة هؤلاء بصورة عامة غير جزئية ولا مبتورة، أما لو ذكر المفعول به «يصدون الناس» لفهمنا أنهم فقط يمنعون الناس من ذكر **الله**، والناس جزء من الكون، ولتراخت أذهاننا في التوسع أكثر من المفعول الذي ذكر.

﴿أُولَـئِكَ لَمْ يَكُونُواْ مُعْجِزِينَ فِي الأَرْضِ وَمَا كَانَ لَهُم مِّن دُونِ اللّهِ مِنْ أَوْلِيَاء يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ مَا كَانُواْ يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ وَمَا كَانُواْ يُبْصِرُونَ﴾ (٧٩)

وكذلك حذف مفعول اسم الفاعل «معجزين»، اختصاراً؛ لأنه معلوم، والتقدير: معجزين **الله**، وربما يأتي حذف المفعول به هنا، وهو لفظ الجلالة، تجنباً من جعل الكافرين نداً **لله**، وهذا تنزيه **لله** من أن يكون هؤلاء في وضع يُعجزون **الله**، أو أن حذف لفظ الجلالة المفعول به دلالة على أن المفعول به قد يكون من هو أقل قوة من **الله** من مثل عباده المخلصين، فهؤلاء لا يعجزون المؤمنين المخلصين من العباد، فكيف سيعجزون رب العباد، ورب غير العباد وهو **الله** جل في عليائه.

﴿قَالَ إِنَّمَا يَأْتِيكُم بِهِ اللّهُ إِن شَاء وَمَا أَنتُم بِمُعْجِزِينَ﴾ (٨٠)

وحذف مفعول «شاء»، اختصاراً، والتقدير: إن شاء **الله** ذلك، وحذف المفعول به كي لا يظن أحد أن مشيئة **الله** مقصورة على ذلك، وهو الإيتاء، فقدرته جل شأنه، أكبر وأوسع من أن تحدد بشيء دون غيره، فذكر المفعول به قد تقصر قدرة **الله** عند الكفار والمشككين في فعل ذلك الشيء المحدد، وحذفه أفاد أنه يفعل ما يشاء، «وما يشاء هذه» لا حد لها، ولا بمقدور البشر فعلها ومجاراتها.

وحذف المفعول به لاسم الفاعل «بمعجزين»، والتقدير بمعجزبن **الله**، وحذف لفظ الجلالة هنا من قبيل صون الذات الإلهية من أن تكون في موضع مقابلة مع البشر، فحذف المفعول به وترك اسم الفاعل دون المفعول فيه إفادة بأن إعجازهم قد يكون للمؤمنين من جنس البشر الذي هو جنسهم، وهم غير قادرين عليهم، فكيف يكون الأمر متعلق بـ**الله** الخالق؟ جل شأنه.

﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾(٨١)

حذف المفعول به في قوله: «ظلموا»، والتقدير: ظلموا أنفسهم، وهنا أيضاً حذف المفعول به أبلغ في تأدية المعنى، وفيه شمولية أكثر، وذلك لو أنه ذكر المفعول به «أنفسهم» لظننا أنهم يظلمون أنفسهم فقط، ولخرج أحد منا وقال: هم أحرار في ظلمهم أنفسهم، ولكن حذف المفعول به يضع حداً لهذا، وكأن ظلمهم لم يتوقف عند ظلم النفس وشمل ظلم الآخرين بالإضافة إلى النفس، وهنا يكون الظلم أشد وأكبر، ويكون بالتالي عقابه أشد، و**الله** أعلم.

﴿وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ﴾ (٨٢)

حذف المفعول به، في قوله: «اركب معنا»، والتقدير: اركب السفينة معنا، ودلالة الحذف هنا واضحة، وهو المهم من التعبير الإخبار عن الركوب للنجاة، فالنجاة هي المراد

والمقصود، فلو ذكر السفينة لانصرف اهتمام السامع إلى وسيلة النجاة دون الانتباه للغاية نفسها وهي النجاة، فما السفينة إلا وسيلة لغاية، والوسيلة هنا غير مقصودة بحد ذاتها وعدم ذكر المفعول به هنا لئلا ينصرف إليه النظر، ولا سيما أنه يفهم من المعنى بعد ذكره سابقاً.

﴿وَيَا قَوْمِ اعْمَلُواْ عَلَى مَكَانَتِكُمْ إِنِّي عَامِلٌ سَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَمَنْ هُوَ كَاذِبٌ وَارْتَقِبُواْ إِنِّي مَعَكُمْ رَقِيبٌ﴾ (٨٣)

حذف المفعول به من «يا قوم اعملوا»، والتقدير: اعملوا ما تستطيعون عمله، والحذف هنا لدلالة المعنى وكأنه يطلب منهم عمل أي شيء فيه صالح مهما قل أو كثر، لكنه لا يستطيع التصريح بذلك حتى لا يكتفي القوم بفعل القليل، ويعزفون عن الكثير.

وكذلك حذف مفعول الفعل «ارتقبوا»، فالتقدير: ارتقبوا العاقبة (٨٤) ، وعدم ذكر المفعول به هنا يترك القوم في حيرة ماذا سيلقون، رغم إدراكهم أن شعيباً يهددهم ويتوعدهم بالعقاب.

﴿قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلاَ تَسْأَلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنِّي أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (٨٥)

حذف الياء من «تسألنِ»، والأصل ذكرها «تسألني»، وحذفها لم يأتِ عبثاً، ولا سيما أننا أمام كتاب معجز في نظمه ودلالاته ومن الجدير بالذكر أن هذه الياء لم تحذف في آية أخرى في سورة الكهف وهي: « قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً» (٨٦) ، ويرى الدكتور فاضل سامرائي أن آية هود حيث حذف الياء كان في إطار سؤال نوح لربه بعد غرق ابنه، وقال **الله** تعالى له: إنه ليس من أهلك، أما في الكهف فهي اشتراط الخضر على موسى عليهما السلام، إذا صحبه أن لا يسأله عن شيء حتى يكون هو الذي يخبره، فالخضر كان يتوقع من موسى أن يسأله عما يقوم به، أما في قصة نوح في سورة هود ليس هناك إلا سؤال واحد، وهو عن شأن ابنه، فنلحظ في الكهف إطالة في الأسئلة فناسبها ذكر الياء، أما هود فقصر الأسئلة لاءمها حذف الياء (٨٧) .

﴿مِن دُونِهِ فَكِيدُونِي جَمِيعاً ثُمَّ لاَ تُنظِرُونِ﴾ (٨٨)

حذف الياء التي هي ضمير متصل في محل نصب مفعول به من قوله: «تنظرونِ»، وإبقاء الكسرة مكانه، وحذفت خطاً واختصاراً ومراعاة لفواصل الآي (٨٩) ، وأرى أن الحذف في هذه الأية يتجاوز توافق الأيات الذي أشار اليه بهجت عبد الواحد، ليشمل دلالة ما، وهي أن هذا الحذف في اللفظ يتوافق مع الحذف في المعنى في الأية، أي أن إبراهيم عليه السلام

من فرط ثقته بالله يتحدى الكفار بأن لا يمهلوه وأن يتحدوه ويعاقبوه إذا ما نصرتهم آلهتهم، وهو مدرك لذلك فقال لهم، لا تمهلوني إن كنت مخطئاً فأراد اختصار الزمن ثم جاء اختصار اللفظ متناغما مع اختصار الزمن، والله أعلم.

﴿وَجَاءهُ قَوْمُهُ يُهْرَعُونَ إِلَيْهِ وَمِن قَبْلُ كَانُواْ يَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ قَالَ يَا قَوْمِ هَـؤُلاء بَنَاتِي هُنَّ أَطْهَرُ لَكُمْ فَاتَّقُواْ اللّهَ وَلاَ تُخْزُونِ فِي ضَيْفِي أَلَيْسَ مِنكُمْ رَجُلٌ رَّشِيدٌ﴾ (٩٠)

حذف الياء من «تخزونِ»، والتقدير: «تخزوني»، وحذفت خطاً واختصاراً، وبقيت الكسرة دالة عليها. ويبدو لي أن حذف الياء في هذا الموضع يتناسب مع طبيعة الموقف الذي وضع فيه قوم لوط،وهو موقف أُحرج منه لوط، ولا سيما أنهم أرادوا المحاولة مع ضيفه، ثم إن الكلمة نفسها «تخزونِ» التي استخدمها لوط قالها على استحياء لما فعله قومه، فلم يستطع إكمالها، وكأنه قطعها قطعاً، والله أعلم.

ثانياً- حذف المفعول به المضاف:

﴿وَأَنِ اسْتَغْفِرُواْ رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُواْ إِلَيْهِ يُمَتِّعْكُم مَّتَاعاً حَسَناً إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى وَيُؤْتِ كُلَّ ذِي فَضْلٍ فَضْلَهُ وَإِن تَوَلَّوْاْ فَإِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ كَبِيرٍ﴾ (٩١)

هنا حذف المضاف، في قوله: « وَيُؤْتِ كُلَّ ذِي فَضْلٍ فَضْلَهُ»، وهو مفعول به حسب التقدير، وذلك على تقدير: ويؤتِ كل ذي فضل ثواب فضله، أو أجر فضله، يقول عز الدين عبد السلام: «فالضمير على هذا لكل ذي فضل، وعلى قول آخر الضمير للرب، والفضل عبارة عن الأجر، وهو الأولى؛ لأن ثواب الجنة ليس أجراً على التحقيق، وإنما الأجر من مجاز التمثيل؛ لأن الله هو المتفضل بالطاعة، والإيمان» (٩٢) .

ويرى الألوسي أن حذف المضاف هنا وهو «ثواب» يفيد المبالغة، ويفهم من الكلام أنه سبحانه ينعم على ذي الفضل في الدنيا والآخرة ولا يختص إحسانه بإحدى الدارين، ولا شك في أن كل ذي عمل صالح منعم عليه في الآخرة، بما يعلمه الله تعالى، وكذا في الدنيا، بتزيين العمل الصالح في قلبه والراحة حسب تعليق الرجاء بربه (٩٣) . وإيتاء الفضل فضلاً مثله هنا للمبالغة، والمعروف أن الفضل يقابل بجزاء وثواب، أما أن يقابل بفضل، فهذا من قبيل المبالغة وتكريم صاحب الفضل.

﴿فَلَعَلَّكَ تَارِكٌ بَعْضَ مَا يُوحَى إِلَيْكَ وَضَآئِقٌ بِهِ صَدْرُكَ أَن يَقُولُواْ لَوْلاَ أُنزِلَ عَلَيْهِ كَنزٌ أَوْ جَاء مَعَهُ مَلَكٌ إِنَّمَا أَنتَ نَذِيرٌ وَاللّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ﴾ (٩٤)

حذف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، من قوله: «تارك بعض ما يوحى إليك»، والتقدير: تارك تبليغ بعض ما يوحى إليك (٩٥) ، فحل المضاف إليه محل المضاف، وأظن

أن حذف المضاف «تبليغ» جاء تلطفاً في خطاب الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو لا يترك تبليغ الرسالة، وإنما الأمر هو أنه ضاق صدره من صد الكفار عن دعوته، ومحاججتهم إياه، فأخبر عنها بتارك البعض لا تارك التبليغ، لأن التبليغ رسالة، ومن أجلها كان الرسول رسولاً.

﴿مَن كَانَ يُرِيدُ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ فِيهَا وَهُمْ فِيهَا لاَ يُبْخَسُونَ﴾ (٩٦)

وهنا حذف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، في قوله: ﴿نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ﴾، والتقدير: أي نوف إليهم جزاء أعمالهم فيها، ويبدو أن دلالة حذف المضاف (جزاء) وإحلال المضاف إليه (أعمالهم) مكانها إشارة إلى العدل الإلهي، وهو أنه لا يُظلم أحد أمام عدل الله، فالمرء يلقى عمله، كي لا يظن ظانٌّ أنه يلقى جزاء عمله، فيعتقد أن الجزاء قد لا يكون كفوءاً للعمل نفسه، والله منزه عند كل نقص.

﴿أُوْلَـئِكَ الَّذِينَ خَسِرُواْ أَنفُسَهُمْ وَضَلَّ عَنْهُم مَّا كَانُواْ يَفْتَرُونَ﴾ (٩٧)

وهنا حذف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، في قوله: «خَسِرُواْ أَنفُسَهُمْ»، والتقدير: أولئك الذين خسروا حظوظ أنفسهم من خير الآخرة ونعيمها (٩٨) ، وحذف المضاف هنا وإحلال المضاف إليه محله فيه دلالة ما، والله أعلم، فلو قلنا: ما الذي أشد خسارة الحظوظ، أم خسران الأنفس؟ أعتقد أن خسران الأنفس فيه خسارة أشد، فمن يخسر نفسه يخسر معها كل شيء، وكأن لا مجال لإصلاح النفس، ويكون الأمر قد فات، أم خسران الحظوظ فهو أقل خسارة بحكم أن الحظ قد يسوء اليوم ويحسن غداً، والذي يخسر حظه قد يبقى لديه الأمل في تحسينه في وقت آخر، أما خسران النفس فيكون به الخسران الأعظم، وهذا المراد للمبالغة بأن الكفار يخسرون بكفرهم ليس حظهم في الثواب فحسب، بل يخسرون أنفسهم.

﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّيَ وَآتَانِي رَحْمَةً مِّنْ عِندِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ﴾ (٩٩)

وهنا حذف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، وذلك في قوله: «أَنُلْزِمُكُمُوهَا»، والتقدير: أنلزمكم تصديقها وقبولها، وأنتم لتصديقها وقبولها كارهون (١٠٠) ، وأظن أن حذف المضاف هنا فيه دلالة، وهي أنه لا يلزمهم بتصديق البينة وهم لها كارهون، فكيف سيلزمهم بالبينة نفسها، فإلزامهم بالشيء يكون أشد من الإلزام بتوابعه، والبينة شيء أساس، وتصديقها من التوابع واللوازم.

﴿وَأُتْبِعُواْ فِي هَـذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ أَلا إِنَّ عَاداً كَفَرُواْ رَبَّهُمْ أَلاَ بُعْداً لِّعَادٍ قَوْمِ هُودٍ﴾ (١٠١)

هنا حذف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، من قوله: «كَفَرُواْ رَبَّهُمْ»، والتقدير: كفروا نعم ربهم، والكفر بالرب أبشع وأشنع من الكفر بالنعم، فالنعم من عند الله وهو واهبها، أما الله وهو الأساس فإنكاره يشكل قمة الكفر والجحود، وما بعد إنكار الله من جحود، وجاء التعبير القرآني ليصف قوم عاد وكفرهم على حقيقته، وليبين أنهم كانوا موغلين في الكفر.

﴿كَأَن لَّمْ يَغْنَوْاْ فِيهَا أَلاَ إِنَّ ثَمُودَ كَفرُواْ رَبَّهُمْ أَلاَ بُعْداً لِّثَمُودَ﴾ (١٠٢)

هنا حذف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، والتقدير: كفروا نعمة ربهم (١٠٣)، والكفر بالرب أبشع وأشنع من الكفر بالنعم، فالنعم من عند الله وهو واهبها، أما الله فهو الأساس، وإنكاره يشكل رأس الكفر والجحود، وما بعد إنكار الله من جحود، وجاء التعبير القرآني ليصف قوم ثمود وكفرهم على حقيقته، وليبيِّن أنهم كانوا موغلين في الكفر.

﴿وَإِنَّ كُلاًّ لَّمَّا لَيُوَفِّيَنَّهُمْ رَبُّكَ أَعْمَالَهُمْ إِنَّهُ بِمَا يَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ (١٠٤)

وهنا المحذوف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، وتقديره: لما لَيُوَفِّيَنَّهُمْ ربك جزاء أعمالهم، إن خيراً فخير وإن شراً فشر (١٠٥)، وسمّى الجزاء يوم القيامة بإيفاء الأعمال دلالة على أن الإنسان يوم القيامة لا يظلم شيئاً، وذلك لمن ظن هذا الأمر، فالله يوفيهم أعمالهم وليس جزاء الأعمال، فالأعمال تكون كما هي، أما الجزاء عند ضعاف الإيمان والمشككين، فقد يكون أقل من المستحق، والله أعلم.

﴿وَأَقِمِ الصَّلاَةَ طَرَفَيِ النَّهَارِ وَزُلَفاً مِّنَ اللَّيْلِ إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّـيِّئَاتِ ذَلِكَ ذِكْرَى لِلذَّاكِرِينَ﴾ (١٠٦)

الحذف في قوله تعالى: «إن الحسنات يذهبن السيئات»، وهنا المحذوف المضاف، وتقديره: إن الحسنات يذهبن عقوبة السيئات، وحذف المضاف «عقوبة» فيه دلالة أقوى في أداء المعنى حيث إن مسح السيئات نفسها دلالاتها تختلف عن نتائجها وهي العقوبة، والله هنا يريد أن يغري أصحاب الآثام والسيئات بأن سيئاتهم تمسح كلها إذا ما قدموا الحسنات، وكأنه لم تكن هناك سيئات، وهذا واضح أنه أقوى في تحفيز الناس من أن الحسنات يذهبن العقوبة، وكأن السيئات بقيت لكن ذهبت عقوبتها، أما بالحذف فالسيئات ذهبت مع عقوبتها، والله أعلم.

﴿وَمَا كَانَ رَبُّكَ لِيُهْلِكَ الْقُرَى بِظُلْمٍ وَأَهْلُهَا مُصْلِحُونَ﴾ (١٠٧)

وهنا المحذوف المضاف، وهو مفعول به حسب التقدير، في قوله: « وَمَا كَانَ رَبُّكَ

لِيُهْلِكَ الْقُرَى»، وتقديره: وما كان ربك ليهلك أهل القرى بظلم [١٠٨] ، إن حذف المضاف هنا فيه دلالة أن الله يهلك القرى ككل وليس أهلها فقط، وهذا من شدة كفرهم وعصيانهم، فلاءمه شدة في العقوبة، وليمحو بذلك آثارهم، فإهلاك القرى أشد من إهلاك أهل القرى، لأن «أهل» وهم الأناس جزء من كل، والقرى أشمل، فهي تضم الطرق والحيوانات والشجر والبيوت، وكأن كل ذلك استحق العقاب من شدة جرائم سكانها، ولكن هنا يستثني تلك القرى التي يمتاز أهلها بالإصلاح.

ثالثاً- حذف الضمير العائد (المفعول به) :

﴿أَلا إِنَّهُمْ يَثْنُونَ صُدُورَهُمْ لِيَسْتَخْفُواْ مِنْهُ أَلا حِينَ يَسْتَغْشُونَ ثِيَابَهُمْ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ﴾ [١٠٩]

حذف العائد المفعول به في قوله: «ما يسرون وما يعلنون » ، فالتقدير: ما يسرونه وما يعلنونه، وحذف الضمير هنا له دلالة أكثر عمومية من إثباته، فلو قال: يسرونه ويعلنونه، لاعتقد مُعتقد أنه يعلم ذاك الشيء الذي يعود عليه الضمير فحسب، أما حذف الضمير فيوحي أنه جل شأنه يعلم كل ما يخفون وكل ما يظهرون بحكم أن الضمير محذوف فيحتمل معنى أوسع من إثباته.

﴿أُوْلَـئِكَ الَّذِينَ لَيْسَ لَهُمْ فِي الآخِرَةِ إِلاَّ النَّارُ وَحَبِطَ مَا صَنَعُواْ فِيهَا وَبَاطِلٌ مَّا كَانُواْ يَعْمَلُونَ﴾ [١١٠]

حذف العائد، وهو ضمير متصل في «يعملون » ، ويعرب مفعول به، وحذف العائد على الاسم الموصول (ما) ، دلالة على أن كل ما صنع أولئك الكفار باطل ولا قيمة له، ولو أثبت المفعول به، لظن من يدخل الشك في نفوسهم أن الباطل هو ذلك الضمير أو ما يعود إليه الضمير، وكأن الله يريد أن يبلغنا أن كل ما يصدر عن الكفار هو باطل طالما لم يدينوا بالإسلام، والله اعلم.

﴿أُوْلَـئِكَ الَّذِينَ خَسِرُواْ أَنفُسَهُمْ وَضَلَّ عَنْهُم مَّا كَانُواْ يَفْتَرُونَ﴾ [١١١]

حذف العائد وهو الضمير في محل نصب مفعول به في قوله: «يفترون » ، والتقدير: يفترونه.

﴿مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالأَعْمَى وَالأَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً أَفَلاَ تَذَكَّرُونَ﴾ [١١٢]

حذف الضمير العائد في قوله: «تذكّرون » ، والتقدير: «تذكّرونه » ، أو قد يكون المفعول به اسم إشارة تقديره «ذلك الأمر أو الشأن » ، وجاء حذف المفعول به هنا سواء أكان العائد

ضميرا أم اسم الإشارة وهو بدوره يشير إلى ما سبق، جاء ليكون السؤال الذي يفيد التقرير هنا، تحفيزاً لهم لأن يتذكروا ليس فقط ما ذكره من مقارنة بين الأعمى والبصير والأصم والسميع فحسب، بل ليدل على ما هو أعم من ذلك.

﴿وَيَا قَوْمِ لا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالاً إِنْ أَجْرِيَ إِلاَّ عَلَى اللّهِ وَمَا أَنَاْ بِطَارِدِ الَّذِينَ آمَنُواْ إِنَّهُم مُّلاَقُو رَبِّهِمْ وَلَـكِنِّيَ أَرَاكُمْ قَوْماً تَجْهَلُونَ﴾ (١١٣)

حذف الضمير العائد الذي هو في محل نصب مفعول به من «تجهلون»، والتقدير: تجهلونه، ويكون المقصود بالضمير هو أقداركم أو لقاء ربكم، فحذف المفعول اختصاراً يدل عليه سياق الآية، وللعلم به (١١٤) ، وحذف الضمير هنا إشارة إلى أنهم يجهلون، من دون تحديد ما الذي يجهلونه؟ وفي هذه الطريقة تقريع للكافرين، وتوبيخ لهم واحتقارهم، فقد عمم جهلهم، وكأن السامع يفهم من السياق أنهم يجهلون كل شيء يتعلق بالحياة والدين، وليس حصره في أمور الدين، وقد يكون المقصود بـ «تجهلون» تظلمون، ويكون المعنى أنهم يظلمون أنفسهم وغيرهم.

﴿وَيَا قَوْمِ مَن يَنصُرُنِي مِنَ اللّهِ إِن طَرَدتُّهُمْ أَفَلاَ تَذَكَّرُونَ﴾ (١١٥)

حذف الضمير العائد من «تذكّرون»، والتقدير: تذكرونه، أو يكون المحذوف تقديره: تذكرون ذلك، وهو الأقرب للتقدير، وذلك فيه عودة للكلام السابق والجدل الدائر.

﴿وَلاَ أَقُولُ لَكُمْ عِندِي خَزَآئِنُ اللّهِ وَلاَ أَعْلَمُ الْغَيْبَ وَلاَ أَقُولُ إِنِّي مَلَكٌ وَلاَ أَقُولُ لِلَّذِينَ تَزْدَرِي أَعْيُنُكُمْ لَن يُؤْتِيَهُمُ اللّهُ خَيْراً اللّهُ أَعْلَمُ بِمَا فِي أَنفُسِهِمْ إِنِّي إِذاً لَّمِنَ الظَّالِمِينَ﴾(١١٦)

حذف الضمير العائد، من «تزدري»، والأصل: تزدريهم أعينكم، وهو العائد على الاسم الموصول «الذين»، والله أعلم، أنه حذف الضمير هنا بعد الفعل تزدري صوناً لهؤلاء من أن يقع عليهم فعل الازدراء، حتى ولو كان باللفظ.

﴿وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ﴾ (١١٧)

حذف الضمير العائد في قوله: «يفعلون»، والتقدير: يفعلونه، وحذف العائد وهو المفعول به هنا فيه دلالة التعميم، أي أنه لو ذكر المفعول به لظن أحدنا أنه ينهاه عن الابتئاس من ذلك الفعل أو القول دون غيره، أما حذفه فهو نهي عام عن الابتئاس بما يفعلونه أو يقومون به، وهذا الفعل أحدها.

﴿يَا قَوْمِ لا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْراً إِنْ أَجْرِيَ إِلاَّ عَلَى الَّذِي فَطَرَنِي أَفَلاَ تَعْقِلُونَ﴾(١١٨)

وحذف الضمير العائد من قوله: «تعقلون»، والأصل: تعقلونه، أو يكون المحذوف اسم إشارة تقديره: أفلا تعقلون ذلك. وحذف اسم الإشارة أو العائد فيه توبيخ أكثر لقومه، فكأن حال الحذف دفع السؤال ليكون عدم التعقل أشمل من مجرد الأمر الذي يتحدثون عنه، بل هو أشمل من ذلك، وهو غير محدد وكأن القول: ألا تعقلون شيئاً على الإطلاق، وقد يرد بعضهم بأن الحذف هنا لمجرد مراعاة فواصل الآيات، وأنا لا أسلم بهذا الحديث بسهولة.

﴿قَالُواْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا لَنَا فِي بَنَاتِكَ مِنْ حَقٍّ وَإِنَّكَ لَتَعْلَمُ مَا نُرِيدُ﴾ (١١٩)

حذف العائد من «نريد»، وهو ضمير مبني في محل نصب مفعول به، وحذف عائد الصلة كثير مع أفعال الإرادة وأفعال المشيئة، في القرآن وفي هذه السورة أيضاً، وحذف العائد لمعرفة لوط حق المعرفة بما يريده قومه من الضيف.

﴿قَالُواْ يَا شُعَيْبُ أَصَلاَتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَن نَّفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاء إِنَّكَ لأَنتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾ (١٢٠)

حذف العائد، وهو ضمير في محل نصب مفعول به من عبارة «يعبد آباؤنا»، والتقدير: «يعبده آباؤنا»، وحذف الضمير العائد هنا يضيف دلالة من نوع ما، وذلك أن حذفه يجعل التعبير وكأنهم يتساءلون عن ترك كل ما يعبد آباؤه بعامة، وإذا ذكر ذلك العائد لكان القصد حصر الترك في الذي يعبده آباؤهم وقتها وحينها.

﴿قَالُواْ يَا شُعَيْبُ مَا نَفْقَهُ كَثِيراً مِّمَّا تَقُولُ وَإِنَّا لَنَرَاكَ فِينَا ضَعِيفاً وَلَوْلاَ رَهْطُكَ لَرَجَمْنَاكَ وَمَا أَنتَ عَلَيْنَا بِعَزِيزٍ﴾ (١٢١)

حذف العائد، وهو الضمير من عبارة: «مما تقول»، والتقدير: «تقوله»، وحذف العائد هنا أعطى التعبير القرآني شمولية أكبر، وكأنهم لا يفقهون ما يقوله شعيب بعامة، وليس بحديث مخصوص، وهذا فيه دلالة على إصرارهم على العصيان.

﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَهْطِي أَعَزُّ عَلَيْكُم مِّنَ اللّهِ وَاتَّخَذْتُمُوهُ وَرَاءكُمْ ظِهْرِيّاً إِنَّ رَبِّي بِمَا تَعْمَلُونَ مُحِيطٌ﴾ (١٢٢)

حذف الضمير العائد من قوله «تعملون»، وتقدير الكلام «تعملونه»، وقد أفاد الحذف التعميم، أي أن الله يعلم بكل ما يعملون وما لا يعملون، ولو ذكر العائد لظُنّ أنه، جل شأنه، يعلم فقط ما يعود عليه ذلك العائد من أمر، وليس هذا المراد، والله أعلم

﴿وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِن ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَمَا أَغْنَتْ عَنْهُمْ آلِهَتُهُمُ الَّتِي يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ مِن شَيْءٍ لِّمَّا جَاء أَمْرُ رَبِّكَ وَمَا زَادُوهُمْ غَيْرَ تَتْبِيبٍ﴾ (١٢٣)

حذف الضمير العائد، من قوله: «يدعون»، والتقدير: يدعونها، أي يعبدونها، وحذف الضمير هنا يفيد التعميم حيث إن الحذف قد عمم كل الآلهات التي يعبدها أولئك وهي غير **الله**، ولو ذكر الضمير لظن ظانّ أن آلهة واحدة محددة هي التي لا تغني عن **الله** وغيرها من الآلهات يغنى، والعياذ بـ**الله**.

﴿خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ السَّمَاوَاتُ وَالأَرْضُ إِلاَّ مَا شَاء رَبُّكَ إِنَّ رَبَّكَ فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ﴾ (١٢٤)

حذف الضمير العائد من قوله «يريد»، والتقدير: يريده، وحذف الضمير هنا يفيد التعميم، أي أن **الله** فعال لكل ما يريد في أي وقت وأي زمان، ولو أثبت الضمير لظن ضعاف الإيمان أن **الله** فعال وقادر فقط على ما يعود عليه الضمير مربوط في تلك اللحظة وذلك المكان، و**الله** أعلم.

﴿فَلاَ تَكُ فِي مِرْيَةٍ مِّمَّا يَعْبُدُ هَـؤُلاء مَا يَعْبُدُونَ إِلاَّ كَمَا يَعْبُدُ آبَاؤُهُم مِّن قَبْلُ وَإِنَّا لَمُوَفُّوهُمْ نَصِيبَهُمْ غَيْرَ مَنقُوصٍ﴾ (١٢٥)

حذف العائد من «يعبدون»، والتقدير: يعبدونه.

﴿وَإِنَّ كُـلاًّ لَّمَّا لَيُوَفِّيَنَّهُمْ رَبُّكَ أَعْمَالَهُمْ إِنَّهُ بِمَا يَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ (١٢٦)

حذف العائد من «يعملون»، والتقدير: يعملونه، وحذف الضمير هنا في دلالة التعميم في المعنى، والمعنى أن **الله** عالم بما يعملون ما ظهر، وما ستر في كل زمان ومكان، وعلمه ليس قاصراً على ما يعملونه وهو شيء محدد مخصوص.

﴿فَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ وَمَن تَابَ مَعَكَ وَلاَ تَطْغَوْاْ إِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ (١٢٧)

حذف العائد من «يعملون»، والتقدير: يعملونه، و**الله** أعلم، أظن أن حذف الضمير هنا فيه يفيد التعميم في المعنى، والمعنى أن **الله** عالم بما يعملون ما ظهر وما ستر في كل زمان ومكان، وعلمه ليس محصوراً ولا قاصراً على ما يعملونه وهو شيء محدد مخصوص، بل علمه يسع كل ما يفعلون.

ثانياً- حذف الظرف المضاف:

﴿وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ (١٢٨)

حذف المضاف من قوله: «مجريها ومرساها»، وهما ظرفان يدلان على الزمان، والمقصود فيهما وقت مجراها ووقت مرساها، لذلك يكونان ظرفي زمان، فقد أخذ المضاف

إليه محل المضاف، أو قد يكونان بمعنى المصدر، أي الإجراء والإرساء (١٢٩) .

و يرى العكبري أن «بسم الله» خبر، ومجراها مبتدأ، والجملة حال من الواو، أي مسمين موضع جريانها (١٣٠) ، أما الزجاج فله رأيه هو الآخر، فيرى أن «مجريها ومرساها» خبر لمبتدأ محذوف، على تقدير: هو مجريها ومرساها (١٣١) .

ثالثاً- حذف الحال:

﴿فَإِن لَّمْ يَسْتَجِيبُواْ لَكُمْ فَاعْلَمُواْ أَنَّمَا أُنزِلِ بِعِلْمِ اللّهِ وَأَن لاَّ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ فَهَلْ أَنتُم مُّسْلِمُونَ﴾ (١٣٢)

حذف الحال وأبقى المتعلق به شبه الجملة «بعلم الله»، والتقدير: نزل ملتبساً بعلم الله.

﴿وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ (١٣٣)

هنا حذف الحال وأبقى المتعلق به الجار والمجرور «بسم الله»، بمعنى ادخلوا فيها مسمين باسم الله (١٣٤) .

﴿قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلاَمٍ مِّنَّا وَبَركَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِّمَّن مَّعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (١٣٥)

حذف الحال وإبقاء شبه الجملة المتعلق به «بسلام»، والتقدير: سالماً أو محفوظاً.

﴿قَالُواْ يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آلِهَتِنَا عَن قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ﴾ (١٣٦)

هنا حذف الحال، فقوله: «عن قولك» متعلق بمحذوف حال، تقديره: صادرين في ذلك عن قولك (١٣٧) .

النتائج والتوصيات:

١. ورد في سورة هود (٧٧) موضعا من مواضع الحذف،ويلحظ أن عدد حالات حذف المفعول به بأنواعه المختلفة جاءت أكثرها عدداً، ويليها حالات حذف المرفوعات،والجدولان الآتيان يوضحان نوع الحذف وعدده، والآيات التي ورد فيها:

١- حذف المرفوعات:

نوع الحذف	حذف المبتدأ	حذف الخبر	حذف الفاعل	حذف النعت المرفوع
عدد الحالات	١٤	٨	٩	٢
الآيات	١، ٣، ٥، ٦، ٧، ٤١،٣٥، ٤٨ ٦٩، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠٦، ١٢٣	١٤، ١٧، ٤١، ٤٣، ٤٦، ٥٩، ٩١، ١٠٠	١، ١٣، ١٤، ٤٠، ٤٤، ٤٨، ٦٠، ٧٧، ١٠٥	٤٩، ١١٤

٢- حذف المنصوبات:

نوع الحذف	حذف المفعول به	حذف العائد «المفعول به»	حذف الظرف المضاف	حذف الحال
عدد الحالات	٢١	١٨	١	٤
الآيات	٣،١٢، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢١، ٣٣، ٣٧، ٤٢، ٤٦، ٥٥، ٦٠، ٦٨، ٧٨، ٩٣، ١١١، ١١٤، ١١٧	٥، ١٦، ٢١، ٢٤، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٦، ٥١، ٧٩، ٨٧، ٩١، ٩٢، ١٠١، ١٠٧، ١٠٩، ١١١، ١١٢، ١٢٠	٤١	١٤، ٤١، ٤٨، ٥٣

ولعل السبب في كثرة حالات حذف المفعول به يعود إلى أن المفعول قيد،وليس مسندا أو مسندا إليه كما هو الحال في الفاعل والمبتدأ والخبر، كذلك فإن حذف المفعول كثير في كلام العرب اختصاراً واقتصاراً.

٢. لكل حالة من حالات حذف المرفوعات والمنصوبات في سورة هود دلاله ما، حاولت الوقوف عند كل منها مبيناً نوعها وغايتها الدلالية، واجتهدت في هذا الباب ما أمكن، وآمل أن أكون قد وفقت في ذلك، وستكون هناك دراسة ثانيه لحذف المجرورات والجملة وشبه الجملة في سورة هود، دراسة نحويه دلالية.

٣. القرآن الكريم رأس الفصاحة والبلاغة، وفيه من الدلائل التي هي بحاجه إلى تأمل وبحث، وأوصي الدارسين أن يولوا النص القرآني أهمية في الدراسة الدلالية من أجل تجاوز الوقوف عند الجانب النحوي إلى استكشاف معانيه.

٤. أنصح الباحثين بدراسة دلالات ذكر المرفوعات والمنصوبات في سورة هود،وسأورد جدولا يوضح حالات ذكر المرفوعات والمنصوبات في السورة ونسبة الحذف إلى الذكر.

نوع الذكر	الفاعل	المبتدأ	الخبر	المفعول به	الحال	الظرف المضاف
عدد حالات الذكر	٢٨٠	٦٢	٦٢	١٦٣	١١	٦
نسبة الحذف إلى الذكر	٣٪	٢٢,٥٪	١٢,٩٪	١٣,٨٪	٣٦,٤	١٦,٦٧٪

من خلال مقارنة حالات الحذف– موضوع الدراسة– مع حالات الذكر، يلاحظ تدني نسبة الحذف إلى الذكر، وذلك لأن الأصل في المسند والمسند إليه أن يذكر في الكلام،ولا ينبغي العدول عنهما إلا إذا كان هناك قرينة في الكلام ترجح الحذف، وكذلك الحال مع المنصوبات، فالمفعول به يجوز حذفه لدليل، والحال يجوز ذكرها وحذفها لأنها فضلة، وإن حذفت فإنما تحذف لقرينه.

ويلاحظ أن هناك دواعي وأغراضا في سورة هود رجحت ذكر المسند إليه منها: ضعف التأويل والاعتماد على القرينة، وذلك لخفائها أو لعدم الوثوق بنباهة السامع، وكذلك زيادة التقرير والايضاح في الآيات التي تحدثت عن المؤمنين فذكرت المبتدأ لزيادة تقرير وإيضاح لتميزهم بالشرف على غيرهم.

وكذلك يلاحظ أن هناك آيات بسطت الكلام وأطنبت فيه بذكر المسند إليه، وهو لفظ الجلالة واليوم الآخر، وذلك لتعظيم المسند إليه بذكر اسمه حيث يكون الإصغاء فيه من السامع مطلوبا للمتكلم لجلال قدره أو قربه من قلبه.

الهوامش:

١. ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود شاكر، ط٣، القاهرة: دار المدني، ١٤١٣\١٩٩٢، ص ١٤٦.

٢. ينظر: محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، ط٤، مصر: مكتبة وهبة، ١٤١٦\١٩٩٦،ص١٥٣.

٣. ينظر: عبد العزيز عتيق،علم المعاني،بيروت: دار النهضة، ١٤٠٥\١٩٨٥، ص١٢٣-١٢٥.

٤. هود، آية ١.

٥. ينظر: الفراء، معاني القرآن، تحقيق محمد النجار، د.ت، د.م: دار السرور.، ٢/٣؛ العكبري، التبيان في إعراب القرآن، ط١، بيروت: دار الفكر، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ٢/٢٢.

٦. ينظر: الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق عبد الجليل شلبي، ط٢، القاهرة، دار الحديث، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ٣/٣٧.

٧. الرازي، مفاتيح الغيب، قدم له خليل الميس، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، ٩/١٨٤- ١٨٥.

٨. البقرة، آية ٢.

٩. هود، آية ٦.

١٠. هود، آية ٧.

١١. ابن يعيش،شرح المفصل،٣\١٤٥؛ ابن الأنباري،الانصاف في مسائل الخلاف،دار الفكر،٢\٧١٠،٧٠٩

١٢. الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، صححه محمد العربي، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ٥/١٢/٧

١٣. هود، آية ٤٨.

١٤. ينظر: عبد الفتاح الحموز، التأويل النحوي في القرآن الكريم،، ط١، الرياض: مكتبة الرشيد، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م ١/٦٠١.

١٥. ينظر: الفراء، معاني القرآن، ٢/١٨.

١٦. ينظر: الزمخشري، الكشافا، ط١ دار الكتب العلمية،١٤١٥\١٩٩٥،٢\٣٨٦؛ البيضاوي، أنوار التنزيل، بيروت: دار الفكر،١٤١٦/١٩٩٦، ٢٣٨/٣؛ بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ط١، عمان، الخليل: مكتبة دنديس، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ٣٣٧/١.

١٧. ينظر: الأخفش،سعيد بن مسعدة،معاني القرأن، تحقيق عبد الأمير محمد،ط١،بيروت: عالم الكتب،١٤٠٥\١٩٨٥،ص

١٨. العكبري، التبيان في إعراب القرآن، ٣٣/٢.

١٩. ينظر: السيوطي، همع الهوامع،تحقيق أحمد شمس الدين: دار الكتب العلمية،١٤١٨/١،١٩٩٨،/٣٣٤،٣٣٥؛ ابن هشام، مغني اللبيب، ص٨٠٥- ٨٠٦.

٢٠. هود، آية ٦٩.

٢١. ينظر: الفراء، معاني القرآن، ٢١/٢؛ ومحمد خضير، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى القاهره: مكتبة الانجلو المصريه،٢٠٠١، ص١٢٢.

٢٢. الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، ٦٠/٣.

٢٣. ينظر: السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ١٥٧/٣.

٢٤. ينظر: فاضل السامرائي، معاني النحو، ط٢، عمان: دار الفكر،١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، ١٦٩/١.

٢٥. محمد الطاهر ابن عاشور، التحرير والتنوير، تونس: دار سحنون للنشر والتوزيع، د.ت، ١١٦/١٢/٦- ١١٧.

٢٦. هود، آية ٩٨.

٢٧. ينظر: الألوسي، روح المعاني،٢٠١\٧؛ ابن هشام،تحقيق محمد محيي الدين، القاهرة: مطبعة مدني، مغني اللبيب، ٦٠٢/٢.

٢٨. هود، آية ٩٩.

٢٩. هود، آية ١٠٦.

٣٠. ينظر: القرطبي،الجامع لأحكام القران،لبنان: دار الفكر،١٤١٥/١٩٩٥م ٥٣٤\ ؛ بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ٢٥٩/١.

٣١. هود، آية ٦.

٣٢. هود، آية ٣٥.

٣٣. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١/ ١٦٥.

٣٤. هود، آية ٤١.

٣٥. ينظر: الزمخشري، الكشاف،٢/ ٣٧٧؛ القرطبي،الجامع لأحكام القران، م ٥/ ٢٧؛ بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١/ ١٦٥.

٣٦. ينظر: العكبري، التبيان في إعراب القرآن، ٢/ ٣٠.

٣٧. ينظر: الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، ٣/ ٥٣.

٣٨. ينظر: القرطبي،الجامع لأحكام القران،٥/ ٣٤.

٣٩. هود، آية ١٢٣.

٤٠. ينظر: عز الدين عبد السلام، الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، تحقيق، محمد الحسن إسماعيل، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ص٢٥٢.

٤١. ينظر: عبد العزيز عتيق،علم المعاني،ص١٢٩،١٢٨.

٤٢. هود، آية ١٤.

٤٣. هود، آية ١٧.

٤٤. ينظر: محمد بن محمد العمادي أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، وضحه عبد اللطيف عبد الرحمن، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩، ٣/ ٢٩٦.

٤٥. هود، آية ٤٣.

٤٦. ينظر: الطبري، الجامع لأحكام القران: ٥/ ٣٦؛ الألوسي،روح المعاني،١٢/ ٦١.

٤٧. هود، آية ٩١.

٤٨. ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ١/ ٢٧٣.

٤٩. ينظر: ابن الانباري،الإنصاف في مسائل الخلاف،دار الفكر،١/ ٧٠؛ ابن هشام، مغني اللبيب، ٢/ ٦٠٤.

٥٠. هود، آية ١٠٠.

٥١. هود، آية ٤٦.

٥٢. ينظر: القرطبي،الجامع لأحكام القران،٧/٤٢؛ فاضل السامرائي، معاني النحو، ط٢، عمان: دار الفكر،١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، ٣/١٢٣.

٥٣. هود، آية ٥٩.

٥٤. ينظر: ابن يعيش،شرح المفصل،٧/ ٦٩،٧٠؛ الزركشي البرهان في علوم القران،٣/ ١٤٤؛ عبد العزيز عتيق،علم المعاني،ص١١٦،١١٧.

٥٥. هود، آية ١.

٥٦. هود، آية ١٤.

٥٧. هود، آية ٣٦.

٥٨. هود، آية ٤٨.

٥٩. هود، آية ٤٤.

٦٠. محمد الطاهر ابن عاشور، التحرير والتنوير، تونس: دار سحنون للنشر والتوزيع، د.ت.، ٦/١٢/٧٨.

٦١. ينظر: محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، ص١٧٦.

٦٢. ابن عاشور، التحرير والتنوير،٦/١٢/٧٨.

٦٣. ينظر:: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١/٢٥٩.

٦٤. هود، آية ٦٠.

٦٥. ابن عاشور، التحرير والتنوير، ٦/١٢/١٠٦.

٦٦. هود، آية ٧٧.

٦٧. هود، آية ١٠٥.

٦٨. ينظر: الزركشي،البرهان في علوم القران،٣/ ١٥٤،١٥٥.

٦٩. هود، آية ٤٠.

٧٠. هود، آية ٤٩.

٧١. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١/٨٢٨.

٧٢. هود، آية ١١٤.

٧٣. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ٨٢٩/٢.

٧٤. ينظر: الزركشي،البرهان في علوم القران،٣/ ١٧٠،١٦٢.

٧٥. هود، آية ١٥.

٧٦. بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ص٨٦/١.

٧٧. هود، آية ١٩.

٧٨. ينظر: القرطبي،الجامع لأحكام القران،١٨/٧؛ بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ٨٦/١.

٧٩. هود، آية ٢٠.

٨٠. هود، آية ٣٣.

٨١. هود، آية ٣٧.

٨٢. هود، آية ٤٢.

٨٣. هود، آية ٩٣.

٨٤. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ٨٦/١.

٨٥. هود، آية ٤٦.

٨٦. الكهف، آية ٧٠.

٨٧. فاضل السامرائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ط١، عمان: دار عمار، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.، ص ٢٩.

٨٨. هود، آية ٥٥.

٨٩. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١٠٠٨/٢.

٩٠. هود، آية ٧٨.

٩١. هود، آية ٣.

٩٢. ينظر: الجامع لأحكام القران،٦/٧؛ عز الدين عبد السلام، الإشارة إلى المجاز، ص٢٤٩.

٩٣. الألوسي، روح المعاني، ٣٠٦/١١/٧.

٩٤. هود، آية ١٢.

٩٥. ينظر: الألوسي، روح المعاني، ٢٧/١٢/٧.

٩٦. هود، آية ١٥.

٩٧. هود، آية ٢١.

٩٨. ينظر: عز الدين عبد السلام، الإشارة إلى الإيجاز، ص٢٥٠

٩٩. هود، آية ٢٨

١٠٠. ينظر: عز الدين عبد السلام، الإشارة إلى الإيجاز، ص٢٥٠.

١٠١. هود، آية ٦٠.

١٠٢. هود، آية ٦٨.

١٠٣. القرطبي،الجامع لأحكام القرأن،٧/ ٥٠؛ الفراء، معاني القرآن، ٢/ ٢٠.

١٠٤. هود، آية ١١١.

١٠٥. ينظر: عز الدين عبد السلام، الإشارة إلى الإيجاز، ص٢٥٢.

١٠٦. هود، آية ١١٤.

١٠٧. هود، آية ١١٧.

١٠٨. ينظر: عز الدين عبد السلام، الإشارة إلى الإيجاز، ص٢٥٢.

١٠٩. هود، آية ٥.

١١٠. هود، آية ١٦.

١١١. هود، آية ٢١.

١١٢. هود، آية ٢٤.

١١٣. هود، آية ٢٩.

١١٤. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١/ ٨٦

١١٥. هود، آية ٣٠.

١١٦. هود، آية ٣١.

١١٧. هود، آية ٣٦.

١١٨. هود، آية ٥١.

١١٩. هود، آية ٧٩.

١٢٠. هود، آية ٨٧.

١٢١. هود، آية ٩١.

١٢٢. هود، آية ٩٢.

١٢٣. هود، آية ١٠١.

١٢٤. هود، آية ١٠٧.

١٢٥. هود، آية ١٠٩.

١٢٦. هود، آية ١١١.

١٢٧. هود، آية ١١٢.

١٢٨. هود، آية ٤١.

١٢٩. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١/١٦٥.

١٣٠. ينظر: أبو البقاء العكبري، التبيان في إعراب القرآن، ٢/٣٠.

١٣١. ينظر: إبراهيم الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، ٣/٥٣.

١٣٢. هود، آية ١٤.

١٣٣. هود، آية ٤١.

١٣٤. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ٢/٦٧٥.

١٣٥. هود، آية ٤٨.

١٣٦. هود، آية ٥٣.

١٣٧. ينظر: بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار، ١/٦٧٥.

المصادر والمراجع:

أولاً- المصادر:

١. القرآن الكريم

٢. الأخفش، سعيد بن مسعده، (٢٢٥ه) معاني القران، تحقيق عبد الأمير محمد، ط١، بيروت: عالم الكتب، ١٤٠٥/١٩٨٥.

٣. الألوسي، محمود (١٢٧٠هـ) ، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، صححه محمد العربي، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

٤. الأنباري، عبد الرحمن بن محمد، (٥٧٧ه) ، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، دار الفكر.

٥. البيضاوي، ناصر الدين (٧٩١ه) ، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، بيروت: دار الفكر،١٩٩٦،١٤١٦.

٦. الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧٤ هـ) ، دلائل الإعجاز، علق عليه محمود شاكر،ط٣، القاهره، جده: مطبعة المدني، دار المدني، ١٤١٣هـ/١٩٩٢.

٧. الرازي، محمد (٦٠٤هـ) ، مفاتيح الغيب، قدم له خليل الميس، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

٨. الزركشي، بدر الدين (٧٩٤) ، البرهان في علوم القران، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم،ط٢، بيروت: دار المعرفة.

٩. الزجاج، إبراهيم (ت٣١١هـ) ، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق عبد الجليل شلبي، ط٢، القاهرة، دار الحديث، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

١٠. الزمخشري،جار الله، (٥٣٨ه) ،الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ضبط عبد السلام شاهين،ط١،بيروت: دار الكتب العلمية،١٩٩٥،١٤١٥.

١١. أبو السعود، محمد بن محمد بن مصطفى العمادي (٩٨٢هـ) ، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، وضحه عبد اللطيف عبد الرحمن، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٩هـ/١٩٩٩، ج٣.

١٢. السيوطي، جلال الدين (ت٩١١هـ) :

أ. الإتقان في علوم القرآن، سعيد المندوة، ط١، بيروت: دار الفكر، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ج٣.

ب. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨/١٩٩٨.

١٣. ابن عاشور، محمد الطاهر، التحرير والتنوير، تونس: دار سحنون للنشر والتوزيع، د.ت.

١٤. عبد السلام، عز الدين عبيد العزيز (ت ٦٦٠هـ)، الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، تحقيق، محمد الحسن إسماعيل، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.

١٥. العكبري، أبو البقاء (ت٦١٦هـ) ، التبيان في إعراب القرآن، ط١، بيروت: دار الفكر، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

١٦. الفراء، يحيى بن زياد (ت٢٠٧هـ) ، معاني القرآن، تحقيق محمد النجار، د.م: دار السرور، د.ت.

١٧. القرطبي، محمد بن محمد (٦٧١) ، الجامع لأحكام القران، لبنان: دار الفكر، ١٤٥٥/١٩٩٥.

١٨. ابن هشام، عبد الله جمال الدين بن يوسف (ت ٧٦١هـ) ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة مدني، د.ت.

١٩. ابن يعيش، موفق الدين (٦٤٣ه) ، شرح المفصل، بيروت: عالم الكتب.

ثانياً- المراجع:

١. الحموز، عبد الفتاح، التأويل النحوي في القرآن الكريم، ط١، الرياض: مكتبة الرشيد، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

٢. خضير، محمد أحمد، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ٢٠٠١م.

٣. السامرائي، فاضل، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ط١، عمان: دار عمار، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

٤. عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، بيروت: عالم الكتب،١٤٠٥/١٩٨٥.

٥. محمد، بهجت عبد الواحد، حكم الحذف والاختصار في كتاب الله الجبار، ط١، عمان، الخليل: مكتبة دنديس، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م

٦. أبو موسى، محمد، خصائص التراكيب، ط٤،: مكتبة وهبة: ١٤١٦/١٩٩٦.

الثنائيات الصغرى في الحركات ودورها الدلالي في صياغة البنى الصرفية

د. صادق يوسف الدباس*

*رئيس قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة فلسطين الأهلية/ بيت لحم.

ملخص:

هذه دراسة لغوية بيّنت مفهوم الحركات التي تشكّل شقاً مهماً من شقي علم الأصوات– الصوامت والحركات– وأظهرت مدى اهتمام علماء اللغة القدماء بهذا الجانب الذي فُهم ضمناً وعبروا عنه بسليقتهم، دون الإشارة إليه برموز بعينها، ثم ما لبثوا أن انبروا لتحديد هذه الرموز بعد أن دخل اللحن إلى اللغة العربية.

لقد اهتم المحدثون بالحركات وأطلق بعضهم عليها وعلى الصوامت اسم (فونيم). والحركات تقوم بدور مهم في تشكيل المفردة العربية، وبنائها، ودلالتها، ويظهر هذا في مباحث علم الصرف المختلفة مثل الأفعال المجردة والمزيدة، أو الميزان الصرفي، أو التصغير، أو الإعلال والإبدال، أوغيرها من المباحث الصرفية، ولا تأخذ هذه المباحث صورتها، ولا تتحدد ملامحها إلاّ بالحركات قصيرها وطويلها. ثم بيّنت الأثر الذي تحدثه الحركات على دلالة الألفاظ، إذ عرضت مجموعة من الألفاظ المثلثة، واتبعت في دراستي المنهج الوصفي التحليلي، الذي ساعدني في الوصول إلى النتائج والغايات التي توصلت إليها.

Abstract:

This is a Linguistic study which explains the concept of vowels which are a major part of phonetics in general and Arabic phonology in particular. It shows how much ancient Arab linguists paid attention to this subject before and after the spread of linguistic corruption. Modern linguists named vowels and consonants as phonemes vowels play a major role in designing the Arabic word, This role is transmitted in different ways within Arabic Morphology as in infinitive verbs, Morphological criterion, diminutive nouns, phonetic change, vowel change, and others. These topics couldn't take their final form or model without short and long vowels.

The study also shows the effect of vowels on the semantic aspects of the words such as words mentioned in the study as examples called (triplets) . The study was based on the descriptive analytical approach. This made it possible to reach the findings of this research.

مقدمة:

اللغة ظاهرة اجتماعية، تتكون من مجموعة رموز صوتية، وهي وسيلة التفاهم بين البشر، بها يعبرون عن آرائهم، وبوساطتها يعبرون عن قضاء حوائجهم، وأغراضهم» أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم« (١) لذلك حظيت اللغات باهتمام العلماء والمفكرين أيّما اهتمام، ولما كان النظام الصوتي من أهم الأسس التي تقوم عليها الدراسات اللغوية، **فقد نال هذا النظام اهتماماً كبيراً من الأقدمين أمثال**: الخليل بن أحمد الفراهيدي، وسيبويه، وابن جنّي وغيرهم، وقد أشار كمال بشر إلى ذلك الاهتمام في كتابه علم اللغة العام». على أنّ الدراسات الصوتية، على الرغم من اهتمام الأقدمين بها، لم تحظ بما حظيت به البحوث اللغوية الأخرى، من الدرس اللغوي الشامل، والبحث المستفيض، وأغلب الظن أنّها لم تدخل في عداد البحوث العلميّة الدقيقة، إلاّ في أواخر القرن الماضي*، أو قبل ذلك بقليل، حينما اتضحت قسمات الدراسات اللغوية بعامة، وتحددت معالمها، ورأى الباحثون ضرورة تفريعها فروعاً مختلفة يتناول كلٌّ منها جانباً من جوانب اللغة، وكان علم الأصوات واحداً من هذه الفروع « (٢)

ويضم النظام الصوتي: الصوامت (Consonants) وهي حروف الهجاء، وأنصاف الحركات (Semi Vowels) كالياء والواو في مثل وصل ويصل، والحركات (Vowels) وهي حركات الفتحة، والضمة، والكسرة، والفتحة الطويلة في مثل: مال، وسال والضمة الطويلة في مثل: يسمو، وسكوت، والكسرة الطويلة في مثل: القاضي، والساعي والصوامت والحركات مكملان لبعضهما لا يستوي أحدهما دون الآخر، وسأتناول القسم الثالث– الحركات– بالدرس والتحليل، دون إغفال للقسم الأول والثاني، ذلك لأنّ الحركات في اللغة العربية تمثِّل جانباً رئيساً في بناء اللغة إذ لا تخلو مفردة عربية منها، فهي القالب الأساس لمضامين اللغة ومعانيها، وهي العامل المساعد في استقامة النطق. وللحركات في اللغة العربية معيار ثابت لبناء المفردة أولاً، وهي الرافد لاشتقاقاتها الصرفية ثانياً، ثمّ هي الحكم الذي يُحكم به قواعد اللغة وأبنيتها وقوانينها النحوية ثالثاً.

مفهوم الحركات:

الحركة (في علم الصوت) : كيفيَّة عارضة للصوت، وهي الضم والفتح والكسر وحرَّكه: أخرجه من سكونه (٣)، وتعرف عند الغربيين باسم (Vowels) وهي من فونيمات اللغة العربية، ويبيّن ابن جنيّ العلاقة بين الحركات القصيرة والحركات الطويلة في قوله:

«أنّك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه، وذلك نحو الفتحة في عين (عَمَر) فإنّك إن أشبعتها حدثت بعدها ألف، فقلت (عامَر) وكذلك كسرة عين (عنب) إن أشبعتها نشأت بعدها ياء ساكنة، وذلك قولك (عينِب) وكذلك ضمة عين (عُمَر) لو أَشبعتها لأنشأت بعدها واواً ساكنة وذلك قولك: (عُومَر) فلولا أنّ الحركات أبعاضٌ لهذه الحروف وأوائل لها، لما تنشأت عنها ولا كانت تابعة لها « [٤]. وهناك أصوات تقع بين الصوامت والحركات،أسميناها أنصاف الحركات (Semi Vowels) ولعلنا خالفنا بعض المحدثين الذين اصطلحوا على تسميتها أشباه الصوامت (Semi Consonant) ، مثل: الواو، الياء، في مثل ولد ويدع «وهي الأصوات التي يكون التضييق ،الذي يواجهه تيار الهواء عند إنتاجها، ضئيلاً، كما في صوتي الواو والياء في نحو: ولد، ويدع. أو هي الأصوات التي تقوم بدور صامت، ولكن تنقصها بعض الخصائص الفوناتيكية المرتبطة بالصوامت مثل: الاحتكاك، والانغلاق» [٥] وسماها بعضهم أنصاف العلل [٦]

وقد قسّم المحدثون الحركات (Vowels) على النحو الآتي [٧]:

نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربي	الرمز الدولي
العلل القصيرة	الكسرة القصيرة	ـِ	I
	الضمة القصيرة	ـُ	u
	الفتحة القصيرة	ـَ	a
العلل الطويلة	الكسرة الطويلة (ياء المد)	ي	i : أو i أو ii
	الضمة الطويلة (واو المد)	و	u : أو u أو uu
	الفتحة الطويلة (الألف)	ا	a : أو a أو aa
أنصاف العلل	الواو	و	w
	الياء	ي	y

والحركات أصوات مجهورة، أي يتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بها ،وهي الأصوات التي يواجه معها تيار الهواء، في أثناء خروجه من الرئتين، ماراً بالأعضاء النطقية، أقل قدر ممكن من التضييق والتوتر والاحتكاك. وتشمل الفتحة، والكسرة، والضمة قصيرة وطويلة « [٨]. فالحركة صوت لغوي يتصف بالجهر، أي يمر الهواء حرًا طليقًا خلال الحلق والفم، دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء، الأمر الذي من شأنه أن يُحْدث احتكاكًا مسموعًا « ولولا عملية الجهر هذه، لما أمكن النطق بهذه الأصوات، وذلك لأنه لا يوجد انسداد كامل يحدث صوتاً انفجارياً، أو انسداد جزئي يحدث صوتاً احتكاكياً» [٩] وقد لاحظ علماء الأصوات أن الحركات تتّسم بقوة الوضوح السمعي أكثر من أصوات اللغة الأخرى التي تُعرف بالأصوات الصامتة (الصوامت) .

لقد اهتم المحدثون في تجاربهم باستنباط مقاييس عامة للحركات، اتخذوها من عدة لغات مشهورة «إذ يندرج تحتها أي صوت لين في أي لغة من اللغات، ومتى أمكن المتعلم إتقان النطق بهذه المقاييس العامة سهل عليه أن ينسب إليها أصوات اللين في اللغة التي يريد تعلمها» (١٠). وإنْ فرّق بعضهم بين أشباه الصوائت، وأشباه الصوامت، فشبه الصامت ما وقع قبل قمة المقطع، كما في كلمتي (أسياف) [asyaaf?] و (أحواض) [aħwaad?]، وشبه الصائت ما وقع بعد القمة المقطعيّة، كما في كلمتي (حَيْض) [ħayđ] و (حوض) [ħawđ]، ولكنَّني سأذهب إلى ما ذهب إليه أصحاب الرأي الأول في اعتبار أشباه الصوائت، وأشباه الصوامت أمراً واحداً لا اختلاف فيه. ويُعد العالم البريطاني (دانيال جونز) أول من وضع مقاييس لهذه الحركات» سميت الحركات المعيارية (Cardinal Vowels) (١١)؛ «إذ استطاع بعد تجارب دقيقة وبحوث متواصلة أن يخرج لنا تلك المقاييس العامة لأصوات اللين، وسجلها فوق اسطوانات» (١٢)، ويعد مدى ارتفاع اللسان باتجاه الحنك عاملاً أساسياً لتحديد كمية الهواء في التجويف الفموي، الذي قد يحدث حفيفاً أو يعدمه، **وهذه الحركات قسمان**:

- أولاً: حركات أماميّة (Front Vowels)، فأقصى ما يصل إليه أول اللسان متجهاً نحو الحنك الأعلى بحيث لا يُحدث الهواء المار بينهما أي نوع من الحفيف، وقد رمز له بالرمز / i / وهو ما يشبه الكسرة الرقيقة في اللغة العربية حين يكون قصيراً، ويشبه ما يسمى بياء المدّ حين يكون طويلاً « (١٣)، وإذا وصفنا هذه الحركة قلنا: حركة أمامية ضيّقة، غير مستديرة، مجهورة. ولعل ما يميِّز هذا الصوت عن صوت الياء الساكنة في كلمة (زيت) هو الزيادة في ارتفاع اللسان باتجاه الحنك، مما يحدث حفيفاً ملحوظاً، فتكون الياء هنا حرف لين.

أمّا الحركة الثانية التي حدّدها جونز فهي: /e/، إذ يكون ارتفاع اللسان باتجاه الحنك أقل من ارتفاعه مع الحركة الأولى /i / (١٤)، فتوصف هذه الحركة على أنّها: حركة، أمامية نصف ضيّقة، غير مستديرة، مجهورة.

الحركة الثالثة /ε / يرتفع فيها اللسان باتجاه الحنك ارتفاعاً قليلاً (١٥) فتوصف هذه الحركة على أنّها: حركة، أمامية، نصف واسعة، غير مستديرة، مجهورة.

الحركة الرابعة /a/ لا يرتفع فيها اللسان باتجاه الحنك، بل يبقى منبسطاً فتوصف على أنّها: حركة أمامية واسعة غير مستديرة، مجهورة.

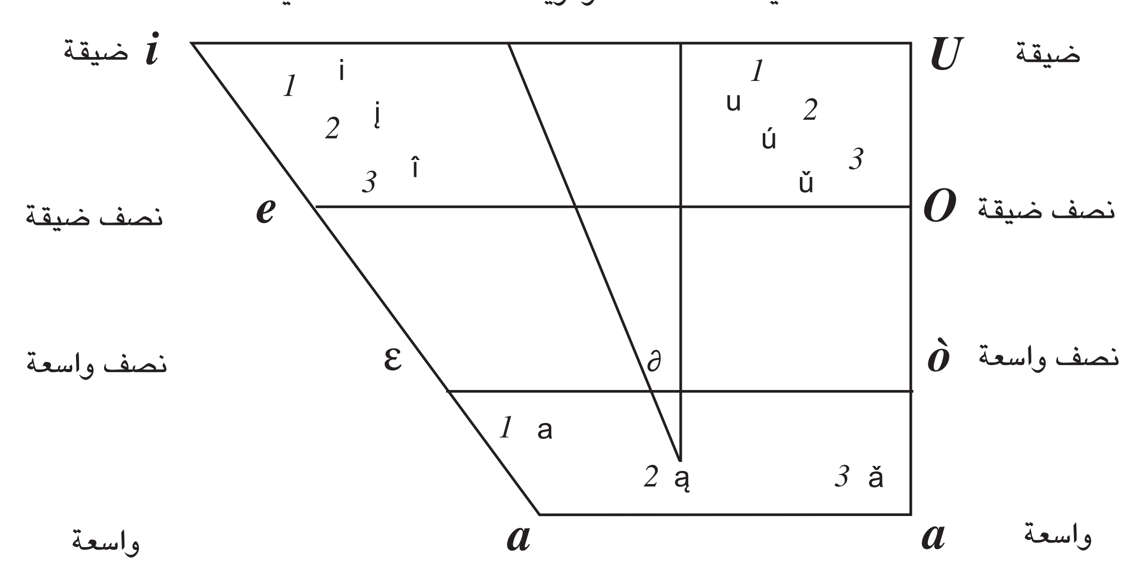
- ثانياً: أما الحركات الأخرى فهي حركات خلفية: Back Vowels حيث تتشكّل هذه الحركات بارتفاع أو انخفاض مؤخرة اللسان هذه الحركات هي:

حركة الفتحة المفخمة /ǎ/: إذ يبقي أقصى اللسان دون ارتفاع يذكر، فتوصف هذه الحركة على أنّها: حركة، خلفية، واسعة، غير مستديرة، مجهورة.

الحركة الثانية /ò /: يرتفع فيها أقصى اللسان باتجاه الحنك ارتفاعاً بسيطاً، فتوصف هذه الحركة على أنّها: حركة، خلفية، نصف واسعة، مستديرة، مجهورة.

الحركة الثالثة /O/: يرتفع فيها أقصى اللسان باتجاه الحنك ارتفاعاً يفوق ارتفاع الحركة السابقة لها فتوصف هذه الحركة على أنّها: حركة، خلفية، مستديرة، مجهورة.

الحركة الرابعة /U/: يرتفع فيها أقصى اللسان باتجاه الحنك ارتفاعاً عالياً يكاد يطابق الحنك فتوصف هذه الحركة على أنّها: حركة، خلفية، ضيّقة، مستديرة، مجهورة (١٦)



أهمية الحركات:

أما اهتمام علماء العربية القدماء بالحركات، فقد رأى إبراهيم أنيس أنّهم لم يهتموا بها اهتمامهم بالصوامت يقول: «أصوات اللين مع أنّها عنصر رئيس في اللغات، ومع أنّها أكثر شيوعاً فيها، لم يُعنَ بها المتقدمون من علماء العربية، فقد كانت الإشارة إليها دائماً سطحية، لا على أنّها من بنية الكلمة، بل كعرض يعرض لها، ولا يكون فيها إلاّ شطراً فرعياً، ولعل الذي دعا إلى هذا أنّ الكتابة العربية منذ القدم عُنيَت فقط بالأصوات الساكنة،

فرمزت لها برموز، ثم جاء عهد عليها أحسّ الكتاب فيه بأهمية أصوات اللين كالواو والياء الممدودتين، فكتبوها في بعض النقوش والنصوص القديمة، وظلّت الحال هكذا حتى وضعت أصوات اللين القصيرة التي اصطلح عليها بتسمية الحركات « [١٧] إلاّ أنّني أخالف أنيساً فيما ذهب إليه، وأرى أن علماء العربية القدماء قد اهتموا بالحركات اهتمامهم بالصوامت، وإن جاء تحديدهم لرموزها وعلاماتها متأخراً، فإن ذلك لا يعني أنّها كانت منسية أو مهملة، ولعل المسوغ للتأخر في تحديد هذه الرموز، هو قوة سليقتهم التي أغنتهم عن ذلك، ووقوفهم على صحة المفردة العربية وسلامتها نطقاً ومعنى، وذلك عن طريق ضبطها ضبطاً سليما ًيميزها من قريناتها الأخريات، ولا يكون الضبط إلاّ بتوظيف الحركات (vowels) توظيفا صحيحاً، ولا يجوز لهم أن يكوِّنوا مفردات من أصوات صامتة وحدها، لأن ذلك ترفضه العربية في أنظمتها وقوانينها. والصوامت لا يمكن أن تشكل أصل الكلمة الأساس بمفردها، وتعطي مدلولها الثابت؛ لأنها تحتاج إلى الحركات ليكتمل مبناها ويتضح معناها.

وإذا نظرنا إلى نظام المقاطع الصوتية، رأينا أنّ المفردة العربية لا تبنى من أصوات صامتة (consonant) فقط، إلاّ إذا كانت المفردة مكتوبة أو مرسومة لا منطوقة، وفارغة من أي محتوى ومضمون. فالمفردات ذات المضمون والمعنى تبنى من انسجام وتآلف بين الأصوات الصامتة، والحركات. وكلاهما يمثل أساساً متيناً راسخاً.

وإن كان علماء العربية قد نظروا إلى الحركات على أنّها «أصوات طارئة سواء أكان ذلك في النظام الصرفي، أم في النظام النحوي، وأنّها تخضع للتغيير والسقوط، أو السقوط بتأثير التحول من قالب صرفي إلى آخر أو بتأثير الموقع النحوي، وأنّها في كل أحوالها غير مستقلة في تغيّرها، وتآلفها أو تنافرها أو سقوطها عمّا يكتنفها من تأثيرات داخلية نحو ما نجده في النظام الصرفي، ومن تأثيرات خارجية نحو ما نجده في النظام النحوي » [١٨]. ولكنني أرى أنّه لا يجوز الفصل بين أصوات المفردة الواحدة، ولا يجوز تميّز أصوات على أخرى، كأن يكون أحدها أصلاً ثابتاً، والآخر طارئاً زائداً، فقد نقبل ذلك الرأي القائل بأنّها زائدة وطارئة في مباحث اللغة الأخرى صرفيّة كانت مثل استخدامها في قواعد التصغير والنسب والميزان الصرفيّ، أو نحوية كما في مبحث الإعراب. ونرفض أن تجرّد هذه الأصوات من القيمة اللغوية في بناء المفردة التي هي لبنة البناء الأولى.

وإن كنا نقرّ بأنَّ هذه الأصوات كثيرة التقلب والتغيّر، فإنّ مرد ذلك إلى حاجتنا إلى دلالة لغوية وقيمة نسعى إليها ، فصفة التقلب والتغيّر لها من المسوغات ما لها، منها ما يتعلق بخصائص هذه الأصوات في ذاتها، ومنها ما يتطلبه سياق الكلام أو التركيب، وإنّ هذا التقلب والتغيّر الذي يعتريها، لا يمكن أن يسلبها قيمتها في بناء المفردات لكونها عنصراً رئيساً وأساسياً في توفير الدلالة والمعنى، فهذه الأصوات تعطي المفردة ذات القيمة

والأهمية التي تعطيها لها الصوامت التي يطلقون عليها تسمية الجذر. إن التغير في أي صامت من صوامت الكلمة يؤدي إلى تغير في دلالتها، فلو قلنا صال، وجال أو صام، وقام، أو ظليل، وجليل، لرأينا أن الاختلاف الذي وقع في صامت واحد قد أدى إلى اختلاف في المعنى، وهذا ما اصطلح علماء اللغة المحدثون على تسميته (الفونيم) ، فالفونيم: هو أصغر وحدة صوتية تؤدي إلى اختلاف المعنى. ولما كانت الحركة فونيما من فونيمات اللغة فإنها تقوم بوظيفة الفونيم الذي يقدر على تغير دلالة المفردة بوساطة تناوبه مع فونيم حركي آخر في نحو: سِنة، وسَنة، وحِجَّة، وحُجّة، وبِرّ، وبَرّ، وبُرُّ. إن تغير فونيم الحركة قد أدى إلى تغير بيّن وواضح في الدلالة بين كل زوجين من المفردات التي ذكرنا، وسنعرض في دراستنا التطبيقية التي ستأتي لاحقاً مزيداً من الأمثلة على ذلك. إنّ اللغة ليست مفردات متفرّقة يتداولها البشر، بل هي كلام منظوم مرتّب محكوم بأسس وقواعد، وإنّ ضياع معنى المفردة غالباً ما يؤدي إلى ضياع معنى التركيب بأكمله، فإن كنا نحرص على سلامة المفردة، وما تحدثه الحركة من تغيير في دلالتها، فإنّ حرصنا هذا سيكون أيضاً على التركيب اللغوي بكليته وما سيطرأ عليه من تغير في دلالته.

إن الحركات لها من الأهمية ما يؤهلها لأن تكون محط أنظار الباحثين، فهي تتطلب منا عناية خاصة، ودقة تامة، وحرصاً شديداً عند استخدام اللغة، وإنّ إسقاط حركة أو استبدالها بحركة أخرى؛ يوقعنا في كثير من الأخطاء، كالوقوع في نطق خاطئ ناب غير سليم؛ يتبعه خطأ في دلالة الصرف، وينجم عنه ضياع المعنى ومضمون التركيب. ومثال ذلك قول الحريري [١٩] يصف هُيام الجاهل بالدنيا:

ما يستفيق غراماً بها وفرط صَبابَه   ولو درى لكفاه مما يـروم صُبابَه

فالشاعر يصف محبة الإنسان للدنيا وملذاتها ونعيمها الزائل، وينسى الآخرة وسعادتها، ونعيمها الخالد، نرى في البيتين مفردتين متشابهتين في المبنى، ولكنهما مختلفان في المعنى ف (صَبابه) بفتح الصاد تعني: رقة الشوق وحرارته ،بينما «الصُّبَابة بضم الصاد، فإنّها تعني بقية الماء واللبن وغيرهما تبقى في الإِناءَ والسقاء؛ قال الأَخطل في الصُبابة:

جـاد القِـلالُ لـه بـذاتِ صُبابةٍ   حمراءَ مِثلِ شَخيبَـةِ الأوداجِ» [٢٠]

لقد أدى اختلاف الحركات إلى اختلاف المعنى اختلافا بيّنا واضحاً. هب، أخي القارئ، أنّ الشاعر استبدل كلمة من الكلمتين بالأخرى، فهل يستقيم المعنى الذي هدف إليه؟ أعتقد أنّك توافقني بأن الهدف لم يستقم، لأنّ كلّ مفردة تحمل معنى مغايراً لمعنى المفردة الأخرى، وأنّ كل مفردة وضعت في مكانها وَفْق أسس وأنظمة محددة. ولعلّ الخطأ الناتج عن عملية

تبادل المفردتين، له أثر صرفي بحت ليس للنحو فيه شأن. فإذا استعملنا اسم الفاعل محل اسم المفعول من غير الثلاثي، فإنه لا يميّز بينهما إلاّ صوتا الفتحة والكسرة، حيث يبدأ الخطأ الناتج عن عملية التبادل بينهما صرفيّاً، ثم يؤثر هذا الخطأ الصرفي على مسار التركيب النحوي، فينحرف مدلول الكلام .

ألوفونات الحركات في اللغة العربية:

والحركات الأساسية في اللغة العربية ستٌ، ثلاث قصيرة وهي: الفتحة والضمة والكسرة، وثلاث طويلة وهي الفتحة الطويلة، كما في سال، والضمة الطويلة، كما في يرجو، والكسرة الطويلة، كما في يسيل. وكل من هذه الحركات الست قد تعتريها صفات مختلفة بسبب السياق الصوتي الذي ترد فيه، فتكون إما مرقّقة، أو مفخَّمة، أو بين الترقيق والتفخيم. ويكون ترقيق الحركة، كالفتحة مثلاً، إذا تلت صوتًا مرقّقًا، نحو: سَبَرَ. ويكون بين الترقيق والتفخيم إذا تلت صوتًا مفخَّمًا تفخيمًا جزئيًا (خ، ق ،غ) نحو: غَمَر (γ ămar) ، وتكون مفخمة إذا جاءت بعد صوت مفخم (ص ، ض، ط، ظ) مثل طَبَق (ţâbag) .

والحركات بحسب ورودها في السياق الصوتي ثمانية عشر: ثلاثة لكل من: الفتحة، والكسرة، والضمة، وأنَّ لكل من الفتحة القصيرة، والكسرة القصيرة، والضمة القصيرة ثلاثة ألوفونات يحددها السياق الذي ترد فيه، كما أنّ لكل من الفتحة الطويلة، والكسرة الطويلة، والضمة الطويلة ثلاثة ألوفونات يحددها السياق الذي ترد فيه أيضاً، فيصبح عدد الألوفونات التي ترد للحركات، بنوعيها القصير والطويل، ثمانية عشر ألوفوناً، **وقد تأتي هذه الحركات قصيرة وطويلة، مفخمة، ومرققة، وقد تكون بين التفخيم والترقيق، كما يأتي:** (٢١)

- **الكسرة في اللغة العربية:** وهي حركة أمامية ضيقة غير مستديرة وهي على قسمين: قصيرة، وطويلة.

- الكسرة القصيرة المرققة رقم (١) /i /: إذ ترتفع مقدمة اللسان تجاه الحنك الصلب (palatal) مع إبقاء فراغ لا يؤدي إلى إحداث حفيف حين مرور الهواء الخارج من الرئتين مثل الحركة في كلمة (لِما) . كما هو بَيِّنٌ في الشكل السابق /i / رقم (١) . ولهذه الحركة حركة طويلة لا تختلف عنها إلاّ في الطول أو الكمية مثل (لئيم) la?iim (كريم) kariim.

- الكسرة القصيرة المتوسطة رقم (٢) / i/: إذ ترتفع مقدمة اللسان تجاه الحنك الصلب (palatal) ارتفاعاً يقل عن ارتفاعه في نطق الكسرة السابقة ورجوع اللسان قليلاً

إلى الخلف. وتأتي هذه الكسرة مع الأصوات المفخمة تفخيماً جزئياً (خ، ق، غ) مثل: قِيامة (qíyaamah) أما نظير هذه الحركة فهو كسرة طويلة تختلف عن سابقتها في الطول والكمية مثل: غيلان (γíílaan).

- الكسرة القصيرة المفخمة: رقم (٣) /î / تأتي هذه الكسرة مع الصوامت المفخمة (ص، ض، ط، ظ) وتختلف عن سابقتها في ارتفاع مقدمة اللسان، إذ يقلّ هذا الارتفاع قليلاً ويتأخر اللسان قليلاً إلى الخلف. مثل صِدام (śîdaam)، ولها نظير طويل يختلف عنها في الطول، أو الكمية مثل: طِير (ţîîr)

● **الفتحة في اللغة العربية**: وهي حركة أمامية واسعة غير مستديرة **وتكون هذه الحركة على الأشكال الآتية**:

- الفتحة القصيرة المرققة: رقم (١) /a / تكون مقدمة اللسان منخفضة أي بعيدة عن الحنك الصلب وهي حركة بين الواسعة ونصف الواسعة، غير مستديرة، مجهورة. مثل: كَتَب (katab) .

- الفتحة القصيرة المتوسطة: رقم (٢) /ą / تأتي هذه الفتحة مع الأصوات المفخمة جزئياً مثل (غ، خ) إذ يرتفع وسط اللسان قليلاً عند النطق بهذه الحركة وهي حركة بين الواسعة ونصف الواسعة وبين الأمامية والخلفية .مثل: خَطَب (xąţâb) ونظيرها الفتحة الطويلة، التي تختلف عنها في الطول أو الكمية مثل: خاطب (xąąţib)

- الفتحة القصيرة المفخمة: رقم (٣) /â / يرتفع مؤخر اللسان قليلاً عند النطق بهذه الحركة ويكون الفم مفتوحاً. فهي حركة خلفية غير مستديرة، بين الواسعة ونصف الواسعة، مجهورة. وتأتي مع الأصوات المفخمة (ط، ض، ص، ظ) مثل: صَمَد (ŝâmad) ، ولها نظير طويل يختلف عنها في الطول أو الكمية مثل: صامد (ŝââmid) .

● **الضمة في اللغة العربية**: وهي حركة خلفية ضيقة مستديرة، وتكون هذه الحركة على الأشكال الآتية:

- الضمة القصيرة المرققة: رقم (١) / u/ إذ يرتفع مؤخر اللسان نحو الحنك الصلب، لا يرافقه حفيف واضح وتكون الشفتان مستديرتين مثل: لُمَع (lumaς) ولها نظير طويل يختلف عنها في الطول، أو الكمية مثل: سهول (suhuul) .

- الضمة القصيرة المتوسطة: رقم (٢) /ú / تأتي هذه الحركة مع الأصوات المفخمة جزئياً، تختلف هذه الحركة عن سابقتها بأنّ مؤخرة اللسان تندفع أكثر إلى الخلف وتهبط إلى الأسفل مثل: خُبراء (xúbaraa?) ولها نظير طويل يختلف عنها في الطول، أو الكمية مثل: يغور (yaγúúr).

- الضمة القصيرة المفخمة: رقم (٣) /ŭ / تأتي هذه الحركة مع الأصوات المفخمة (ط، ض، ص، ظ) تختلف هذه الحركة عن سابقتها بأنّ مؤخرة اللسان تندفع أكثر إلى الخلف وتهبط إلى الأسفل مثل: ظُلْم (ðŭlm) وتختلف عن نظيرها الطويل بالطول أو الكمية مثل: قصور (gušŭŭr)

المباحث الصرفية وعلاقتها بالحركات:

مفهوم علم الصرف:

«والصرف دراسة أحوال الكلمة في حالة دخولها في التركيب ونقلها من حالة المفرد إلى المثنى والجمع. ومن حالة التنكير إلى حالة التعريف، ومن حالة التذكير إلى حالة التأنيث ودراسة أحوال الفعل من ناحية الزمن والهيئة والشخص، فهو يتناول التغيير الذي يطرأ على بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي» [٢٢] ولتصريف عبارة عن: علم يُبْحَثُ فيه عن أحكام بِنْيَةِ الكلمة العربية وما لحروفها من أصالة وزيادة، وصحة وإعلال، وشِبْه ذلك. ولا يتعلقَ إلا بالأسماء، المتمكنة والأفعال؛ فأما الحروف وشِبْهها فلا تَعَلُّق لعلم التصريف بها.[٢٣] وقال فيه عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١هـ: «اعلم أنّ التصريف تفعيل من الصرف، وهو أن نُصرِّف الكلمة المفردة فتتولد منها ألفاظ مختلفة، ومعانٍ متفاوتة» [٢٤]

والصرف والتصريف اصطلاح لفن أو علم واحد، وإنّ كل التعريفات متقاربة، وقد أقرَّت جميعها معياراً ثابتاً يقوم عليه مفهوم الاصطلاح، وهو التحوّل والتغيّر والتقلّب. وأرى أنّ الصرف علمٌ يبحث في بناء المفردات، وما يطرأ عليها من تغيير بسبب الزيادة أو النقصان أو الحذف أو القلب أو الإبدال وغيره، لأسباب داخلية لا علاقة لها بعامل خارجي، ولكل ذلك مسوغاته ودوافعه. «وعلم الصرف هو علم بأصول، تعرف بها صيغ الكلمات العربية، وأحوالها التي ليست بإعراب ولا بناء» [٢٥] ويوضح كمال بشر مفهوم الصرف قائلاً: «تكون الوحدة الصرفية كلمة أو جزءاً من كلمة في بدايتها أو وسطها أو نهايتها وقد يكون الاختلاف بين الصيغ كالاختلاف بين الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول وقد تكون الوحدة الصرفية من وحدة صوتية (فونيم) Phoneme أو أكثر» [٢٦].

وسأتناول فيما يأتي بعض المباحث الصرفية، وأبيّن مدى تأثرها بالحركات، **ومن هذه المباحث ما يأتي**:

- **أولاً- الفعل**:

هو ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بزمان، أو هو ما دلّ على معنى (حدث) وزمن يقترن به.[٢٧]

والفعل قسمان: مجرد ومزيد، أمّا صيغة المجرد الماضي مع المضارع، فإننا نجد له أوزاناً ستة ندرجها على النحو الآتي [٢٨]:

- فَعَلَ يَفْعُلُ مثل نَصَر يَنْصُرُ دَعا يَدعُو.
- فَعَلَ يَفْعِلُ مثل ضَرَبَ يَضْرِبُ باع يَبيع .
- فَعَلَ يَفْعَلُ مثل فَتَحَ يَفتَحُ وَقَعَ يَقَعُ.
- فَعِلَ يَفْعَلُ مثل فَرِحَ يَفْرَحُ خاف يخاف.
- فَعُلَ يَفْعُلُ مثل كَرُمَ يَكْرُمُ حَسُنَ يَحْسُن.
- فَعِلَ يَفْعِلُ مثل حَسِبَ يَحْسِبُ وَرِثَ يَرِثُ.

إنّ المتأمل في هذه الصيغ يجد أنّ المعيار الأساس الذي ميّز بينها هو معيار صوتي بحت، إذ كانت الحركات هي الفيصل لتمييز صيغة عن أخرى. إنّ حركة عين الفعل في صيغة الماضي والمضارع تحدد باب الفعل، وهذا الضابط له من الأهمية ما يدفعنا للانتقال من باب إلى غيره بمجرّد تغيّر حركة العين في المضارع، أو الانحراف عنها. فالحركة القصيرة هي المعيار الرئيس في هذا التصنيف.

- **ثانياً- الميزان الصرفي**:

والغرض من الميزان هو معرفة أصول الكلمات، وما يطرأ عليها من زيادة، وما يعتري حروفها من تغيير بتقديم، أو تأخير، أو حركة، أو سكون، أو حذف ، وهذه المعرفة ليست موقوفة على الميزان، فإنّها لا تستعمل إلاّ بعد معرفة الأصلي والزائد، وما إليهما بطريق القواعد التصريفية. إنّ مادة الميزان الصرفي على ثلاثة أحرف هي (ف ع ل) ولعل السبب في ذلك أنّ معظم الكلمات العربية، وخاصة الأفعال منها ثلاثية الأصول، وإذا أردنا أن نزن مفردة، وضعنا الأصل مقابل الأصل، والزائد مقابل الزائد. وإن لم تكن الزيادة بتكرير حرف أصلي، أوردنا في الوزن تلك الزيادة بعينها، ويُعبّر عن الزائد بلفظه، كما تقول في وزن (شارك) : (فاعل) وفي وزن (مكتوب) : (مفعول) ، وفي وزن (أسلم) : (أفعلَ) ، فتورد في الوزن الحرف الزائد بعينه في مثل مكانه. «تقابل الأصول بالفاء، فالعين، فاللام، معطاةً ما لموزونها من تحرّك وسكون فيقال في فَلْس: فَعْل، وفي ضَرَبَ: فَعَلَ» [٢٩].

والغرض من وزن الكلمة، هو معرفة حروفها الأصلية، ومعرفة ما يزاد فيها من حروف، وما يطرأ عليها من تغييرات لحروفها بالحركة والسكون. والتكرار لا يكون في فاء الفعل إلاّ ما ندر «والفاء لم تُكرّر في كلام العرب إلاّ في حرف واحد، وهو (مَرْمَريس) ، وهي الداهية والشدّة ...فمثاله من الفعل (فَعْفَعيل) ، لأنّه من المراسة وهي الشدّة، فتكررت الفاء والعين، ولا نظير لهذه الكلمة » [٣٠].

وأرى أنّ اصطلاح الأصل أو الزائد، لا ينحصر في الأصوات الصامتة فقط cons-nant، بل في صوت الصامت consonant، والحركة vowel، أي أننا نقابل الحروف الأصلية والحركات الموجودة في مادة الميزان. فإن دخلت أحرف زائدة على الموزون، أدخلت بحركاتها وسكناتها على مادة الميزان، وإن حُذف حرف من الموزون حُذف ما يقابله من الميزان. مثال ذلك الفعل (زِنْ) وماضيه (وزن) ، فإنّ وزنه الصرفي (عِلْ) فما هي التغييرات التي طرأت على بنية هذا الفعل؟ لقد حُذفت فاء الفعل (الواو) وتبع ذلك حذف فاء الميزان، فأعدنا ترتيب حركات الفعل نتيجة عملية الحذف التي طرأت على الفعل، فتغيّر صوت الحركة (الفتحة القصيرة) /a/، وهي حركة أمامية واسعة، إلى صوت الصائت (الكسرة القصيرة) / i/، وهي حركة أمامية ضيّقة. إنّ مسوِّغ هذا الاستبدال هو أنّ حركة الكسرة أقوى من حركة الفتحة فوضعت الكسرة لسد الضعف الذي أحدثته عملية حذف فاء الفعل. مثال آخر: الفعل (وَقَى) إذا صغنا فعل الأمر منه أصبح (قِ) ووزنها الصرفي (ع) هب أننا وضعنا حركة الفتحة القصيرة (a) بدل الكسرة القصيرة /i / هل يأخذ الفعل القَوة نفسها التي أخذها مع حركة الكسرة القصيرة؟ لا أحسب ذلك.

خلاصة القول: إنّ عمل الميزان الصرفي الذي يقوم على مقابلة الأصل بالأصل والزائد بالزائد يجعله يتعرض لطوارئ كثيرة تتمثل في الحذف والزيادة والتغيير، وتخلق هذه الطوارئ بعض الإشكاليات التي يحاول الصرفيّون التخلّص منها، ولعلّهم وجدوا ضالتهم في مرونة الحركات (vowels) فاستعملوها لسد الضعف، الذي قد يطرأ على بنية الكلمة معتمدين على مبدأ قوة الصوت وضعفه .

- **ثالثاً– المجرّد والمزيد:**

فالمجرد «ما كانت جميع حروفه أصلية، لا يسقط حرف منها في تصاريف الكلمة بغير علّة. والمزيد ما زيد فيه حرف أو أكثر على حروفه الأصلية» [٣١] وحروف الزيادة المعروفة قد جُمعت في كلمة (سألتمونيها) ، والزيادة قد تكون في الأفعال والأسماء ولكنّني سأتناول بعض الأفعال المزيدة وأبيّن كيف أثرت الحركات عليها بعد الزيادة.

الزيادة مع الفعل الثلاثي ولها ثلاث صور هي:

– المزيد بحرف واحد: وتكون الزيادة بحرف (الهمزة) ولا تأتي إلاّ في بداية الفعل. أو بالألف، وتأتي في وسط الكلمة، أو بالتضعيف مثل: أمسى، لاعب، هدّم.

– المزيد بحرفين: وتكون الزيادة بالهمزة والنون، أو بالهمزة والتاء، أو بالهمزة والتضعيف، أو بالتاء والتضعيف، أو بالتاء والألف مثل: انقطع، اجتهد، ابيضّ، تكبّر، تظاهر.

- المزيد بثلاثة أحرف: تكون الزيادة ب (الهمزة والسين والتاء) وتأتي هذه الأحرف في بداية الكلمة مثل: استعلم، استحجر، استحصن، وقد تكون الزيادة بالهمزة والتضعيف والواو مثل اخشوشن .[٣٢]

إنّ همزة القطع في بداية الفعل هي زيادة على الفعل المجرد وأنّ هذا الصامت قد اتبع بحركة قصيرة (الفتحة القصيرة) /a / حركة أمامية واسعة، وهي أخف الحركات وأقلّها قوة، أمّا عندما زيدت الهمزة، ومعها حرف آخر أو أكثر من حرف، فقد تحولت إلى همزة وصل، أي أنّها تكتب ولا تلفظ، فضعّفت الهمزة مما جعلها أكثر حاجة إلى ما يقويّها ويثبّت وجودها، فألحقت بها الكسرة القصيرة /i / وهي حركة أمامية ضيقة. وإذا نظرنا إلى الزيادة التي حصلت على الفعل المجرّد، نجد أنّ هذه الزيادة اشتركت فيها الأصوات الصامتة، والحركات، فاستعمل صوت الفتحة القصيرة /a / والكسرة القصيرة /i/ والفتحة الطويلة /aa/ والضمة الطويلة /uu/ وما تبقى من أحرف سألتمونيها فهي أصوات ساكنة consonant. ولقد أدت الحركات في هذا المبحث دوراً مهماً يضاف إلى دورها الأساس في بناء الكلمة، ألا وهو الإسهام في إضافة معانٍ جديدة أحدثتها زيادة الصوامت، والحركات إلى الفعل المجرّد.

- **رابعاً- التصغير:**

«التصغير لغة: مصدر صغَّر الشيء جعله صغيراً. واصطلاحاً تغيير مخصوص يلحق الاسم. والتصغير وسيلة من وسائل الإيجاز والاختصار، فقولك: دريهمات، معناه: دراهم قليلة، وشجيرة: شجرة صغيرة، وهو بهذا يدل على الصفة والموصوف معاً» [٣٣]. ومن فوائد التصغير: تقليل ذات الشيء أو كميته نحو كُليْب، وتحقير شأنه نحو رُجيل وتقريب زمانه، أو مكانه نحو قبيل الفجر، وبُعيد الظهر. والتصغير خصيصة من خصائص الأسماء دون سواها من الكلمات، فتصغّر الأسماء المتمكنة بضم أوّلها وفتح ثانيها، ثم إضافة ياء ساكنة زائدة، ثم كسر ما قبل الآخر، إن كان الاسم رباعياً أو خماسيّاً، أمّا إن كان الاسم المكبّر ثلاثياً، فإننا لا نكسر ما بعد الياء الزائدة لأنّ ما بعدها يكون محلاً للإعراب. مثل: بَعْد = بُعَيْد، قَبْل = قُبَيل .أحمَد= أُحَيْمد، جَدوَل = جُدَيْول. قِنْديل = قُنَيديل، مِنْديل = مُنَيديل. «واستعمال التصغير قليل في اللغة لذلك صاغوها على وزن ثقيل، إذ الثقل مع القلة محتمل، فجعلوا لأوَّلها أثقل الحركات، وهي الضمة، ولثالثها أوسط حروف المدّ ثقلاً، وهو الياء، وجعلوا بين الثقيلين حركة أخف الحركات، وهي الفتحة لتقاوم شيئاً من ثقلها » [٣٤]

«وأوزان التصغير ثلاثة فُعَيْل، وفُعَيْعل، وفُعَيعيل، ويدخل في فُعَيْعل دُرَيْهم مع أنّ وزنه الحقيقي فُعَيْلل وأُسَيْود أُفَعيْل. ويدخل في فُعَيْعيل عُصَيْفير، ومُفَيْتيح، وإنّما قصدوا

ذلك لأنّهم أرادوا الاختصار بحصر جميع أوزان التصغير فيما يُشترك فيه بحسب الحركات المعيُنة والسكنات، لا بحسب الحروف وأصالتها « [٣٥] وهذا دليل قاطع وشاهد ملموس على أصالة هذه الأصوات في مبحث الوزن التصغيري على وجه التحديد، وداحض لكل قول قائل بأنّها طارئة دوماً وزائدة في كل حال، ويمكن التحايل عليها والاستغناء عنها بسهولة ويسر.

فالتصغير له قيمته اللغوية الثابتة التي نحتاجها من خلال استخدامنا اللغوي مثل إظهار التلطف، وبيان صغر الشيء أو قلة العدد ...إلخ.وهذه المفردات لا توفرها معاجم اللغة وإنّما المكلف بتوفيرها هو علم الصرف في مباحثه العامة فوضع لها قاعدة التصغير التي حُدّدت صيغها بثلاث صيغ، التي أشرنا إليها آنفاً وهي التي تشمل كل الأسماء المكبّرة تقريباً وهي قاعدة تقوم على ضم الأوّل، وفتح الثاني، وإضافة ياء ساكنة، قد يُكسر ما بعدها، إنّ كان الاسم غير ثلاثي. ولا يكون التصغير إلاّ بثلاثة حروف أو أكثر، وإن وجدت كلمة على حرفين، بحثنا عن الحرف الثالث، فإن كان محذوفاً رُدَّ إلى مكانه. وإن لم نعلمه أضفنا حرف الياء إلى آخر الاسم المراد تصغيره. «فكلمة (دم) حرفان، وهذا دليل على أنّ فيها حرفاً محذوفاً، واللغويون يقولون إنّ أصلها (دمى) – مثل ظبي– بدليل أنّك تقول: دَمِيَتْ يدي وعلى هذا يجب رد الياء المحذوفة، ثم ندغمها مع ياء التصغير فتصير دُمَيّ، وكذلك نفعل مع كلمة (يد) التي أصلها (يدي) مع ملاحظة أنّها تدل على المؤنث دون تاء، وإذن علينا أن نرد الياء، ثمّ نلحق بها تاء التأنيث فتصير: يدية».[٣٦]

ولعل العلّة في زيادة الياء دون سواها يعود إلى الأمر القائم وهو أنّ أكثر ما يحذف من الثلاثي هو اللام مثل: يد، ودم، وأخ، وسنة، وتصغّر على يُديّة، دُمَيّ، أُخيّ، سُنيّة، وإنّ أكثر ما يحذف من اللام هو حرف علّة، وحرف العلّة إمّا أن يكون واواً أو ياءً، وإذا زدنا الواو وجب قلبها ياءً لاجتماعها مع الياء الساكنة قبلها، ولذلك تضاف الياء إلى آخر الاسم المراد تصغيره وهو على حرفين. وقد يكون الحرف المحذوف أو المفقود في الاسم المكبّر هو الفاء وليس اللام، وغالباً ما يكون حرف علّة كما في زِنة، وعدة، وسعة، من وَزن، ووعد، ووسع، فيقال في تصغيرها وُزينة، وُعيْدة ، وُسَيْعة، إذ تضاف تاء إلى آخر المفردة.

خلاصة القول: إنّ الحركات تقوم بدور مهم في القواعد التصغيريّة، وتشكل قيمة لغوية مطلوبة، فالتصغير هو الذي يوفر لنا معنى التدليل، والتقريب، والتعظيم، والتقليل في أوجز عبارة يمكن تقديمها، فهو يوفر كل تلك المعاني في صياغة مفردة واحدة ، وفي هذا إيجاز، واختصار نافع، وهذا الإيجاز لا يكون إلاّ بتفعيل الأصوات التي احتوتها القاعدة التصغيرية من (ضم، وفتح، وياء) ، وكلّها حركات سواء أكانت حركات طويلة أم كانت قصيرة.

- **خامساً- الإعلال:**

الإعلال «تغيير يطرأ على أحد حروف العلّة الثلاثة (الألف والواو والياء) ، وما يلحق بها (وهو الهمزة) بحيث يؤدي هذا التغيير إلى حذف الحرف أو تسكينه، أو قلبه حرفاً آخر مع جريانه في كل ما سبق على قواعد ثابتة يجب مراعاتها» [٣٧]. ويرى الرضي أنّ الإعلال « تغيير حرف العلّة للتخفيف، ويجمعه القلب، والحذف، والإسكان، وحروفه الألف، والواو، والياء، ولا تكون الألف أصلاً في المتمكن، ولا في فعل، ولكن عن واو أو ياء « [٣٨] ويوضح الرضي هذا التعريف قائلاً: «ولا يقال لتغيير الهمزة بأحد الأحرف الثلاثة إعلال، بل يقال لذلك تخفيف للهمزة. وقوله للتخفيف احتراز عن تغيير حرف العلّة في الأسماء الستة نحو: (أبوك، أباك، أبيك) وفي المثنى وجمع المذكر السالم نحو: مهندسين ومهندسون، فإنّ ذلك للإعراب لا للتخفيف وقوله: وحروفه الألف والواو والياء، أي حروف الإعلال إذ تسمى ثلاثة الحروف، حروف العلّة لأنّها تتغير ولا تبقى على حال، كالعليل المنحرف المزاج، المتغيّر من حال إلى حال، وتغيير هذه الحروف لطلب الخفّة، بحيث لا تحتمل أي ثقل. وأيضاً لكثرتها في الكلام، لأنه إن خلت كلمة من أحدها فخلوها من أبعاضها محال- وأعني من أبعاضها الحركات- وكل كثير مستثقل وإن خفّ وقوله: لا تكون الألف أصلاً في المتمكن، أما في الثلاثي، فلأنّ الابتداء بالألف محالٌ ، والآخر موردُ الحركات الإعرابية، والوسط يتحرّك في التصغير، فلا يمكن وضعها ألفاً. وأمّا الرباعيَ فالأول والثاني والرابع لمّا مرّ في الثلاثي والثالث لتحرّكه في التصغير وأمّا الخماسي، فالأول والثاني والثالث، لمّا مرّ في الثلاثي والرباعي، والخامس لأنه مورد الإعراب، والرابع لكونه متعقب الإعراب في التصغير والتكسير، وأمّا في الفعل الثلاثي فلتحركه ثلاثتها في الماضي، وأمّا في الرباعي فلإتباعه الثلاثي» [٣٩].

أنواع الإعلال:

أولاً- الإعلال بالقلب:

أ. تقلب الألف ياءً نحو: مفتاح، إذا أردت أن تجمعها جمع تكسير صارت (مَفا تِ ا ح) فوقعت الألف بعد كسرة فقلبت ياء لتصير مفاتيح. وإذا أردنا تصغيرها صارت مُفَيْتيح»[٤٠].

ب. تقلب الواو ياءً في حالات عدة منها: إذا اجتمعت الواو والياء في كلمة واحدة بشرط، ألاّ يفصل بينهما فاصل، وأن تكون الأولى منهما أصلية أي غير منقلبة عن حرف آخر، وأن تكون الأولى ساكنة سكوناً أصلياً، إذا تحققت هذه الشروط وجب قلب الواو ياء، وإدغامها في الياء سواء أكانت الياء سابقة أم لاحقة سَيْود = سَيِّد، طَوْي= طَيّ [٤١].

ت. تقلب الألف واواً إذا وقعت بعد ضمٍ نحو كأن تريد تصغير كلمة لاعب فإنها تصير لويعب [٤٢].

ث. تقلب الواو والياء ألفاً بشروط منها أن تكون حركتهما أصلية، بمعنى أنهما ليست عارضة لسبب من الأسباب، ولذلك لا تقلب الواو ألفاً في قوله- تعالى-: « ولا تنسَوْا الفضل بينكم» سورة البقرة: ٢٣٧، وذلك لأن واو الجماعة ساكنة في أصلها، ولكنها حركت هنا بالضم لسبب عارض وهو منع التقاء الساكنين؛ الواو وأول الكلمة التي بعدها.[٤٣] وتقلب الياء ألفاً إذا تحرّكت حركة أصلية، وكان ما قبلها مفتوحاً نحو: بَيَعَ = باع، طَيَر = طار. وتقلب الياء ألفاً، إذا كان في الكلمة حرف متحرك ومفتوح ما قبله نحو: حيَيَ = حَيَا.

ج. تقلب الياء واواً إذا وقعت ساكنة وما قبلها مضموم وألاّ تكون مشددة، بشرط أن تقع في كلمة غير دالة على الجمع مثل: أيقن ومضارعه يُيْقن واسم الفاعل مُيْقن [٤٤].

ثانياً- الإعلال بالنقل والتسكين:

هو الإعلال الذي «تنقل حركة المعتل به إلى الساكن الصحيح قبله، مع بقاء المعتل إن جانس الحركة، كيقُول ويبيع، أصلها يَقْوُل ويَبْيِع « [٤٥] **ويكون في أربعة مواضع هي**:

♦ عندما تكون عين الفعل ياءً أو واواً متحرّكة وقبلها حرف صحيح ساكن كما يأتي:

- يَبْيِن = يَبِيْن.
- يَقْوُم = يَقُوْم.
- يَخْوَف أو يَخْوِف = يخاف.

نقلت حركة حرف العلّة إلى الصحيح الساكن قبله، ويسكّن حرف العلّة، ويبقى على حاله، وفي محلّه إن كانت الحركة التي نُقلت منه مجانسةً له، كمجانسة الواو والضمة، والياء والكسرة كما في يَبْين ويقْوُل. أمّا إن كانت الحركة المنقولة ليست مجانسة للحرف الذي نقلت منه، فإنّ ذلك الحرف يُقلب إلى ألف، كما في (يخْوِف أو يخوَف) ويَحْيَر، لأن الفتحة ليست مجانسة للواو أو الياء والكسرة ليست مجانسة للواو [٤٦].

♦ الاسم المشابه للفعل المضارع في الوزن فقط شريطة أن تكون فيه زيادة يمتاز بها عن الفعل، كالميم في مَفْعَل أو زيادة لا يمتاز بها، فالأول كمَقام ومعاش، أصلهما: مَقْوَم ومَعْيَش على زِنَة مَذهب، معاش. فنقلوا وقلبوا» [٤٧] حيث نقلت حركة العلَة إلى الصحيح الساكن قبله، ثم قُلب حرف العلة إلى ألف مَقْوَم=مقام، مَعْيَش = معاش.

♦ المصدر الموازن للأفعال والاستفعال نحو إقوام واستقوام، حيث تُنقل حركة حرف العلّة الواو إلى الصحيح الساكن قبلها، ثُمّ تُقلب الواو إلى ألف وتحذف إحدى الألفين بعد القلب لالتقاء الساكنين وقد يُعوّض عن هذه الألف المحذوفة بتاء في الآخر فتكون اِقامة واستقامة. وقد لا يعوض عنها بهذه التاء فتكون إقام واستقام كما في: وإِقام الصلاة ويكثر حذف التاء عند الإضافة (٤٨).

♦ صيغة «مفعول (٤٩) كمَقْوُل ومَبِيع بحذف أحد المدَّين فيهما، مع قلب الضمة كسرة في الثاني، لئلا تنقلب الياء واواً، فيلتبس الواوي باليائيّ» مثل مبيوع على وزن مَفْعول مَبيع. حيث تنتقل حركة حرف العلّة الواو أو الياء إلى الصحيح الساكن قبلها، ويسكّن حرف العلّة، ثمّ يُحذف أحد المدّين خشية التقاء الساكنين، وتقلب الضمة في مبيوع إلى كسرة. فتصبح مَبيع.

ثالثاً- الإعلال بالحذف:

الإعلال بالحذف «هو تأثير يصيب الحرف في حالات معينة يؤدي إلى حذفه من الكلمة، **ويكون هذا الإعلال في حالات منها:**

♦ الفعل الماضي المزيد بالهمزة الذي على وزن (أفْعَل) فتحذف هذه الهمزة في المضارع، واسم الفاعل، واسم المفعول، مثل: أَكْرَم: مضارعه يُؤَكْرِم تحذف الهمزة ليصير: يُكْرِم. اسم الفاعل: مُؤَكْرِم تحذف الهمزة ليصير: مُكْرِم. اسم المفعول: مُؤَكْرَم تحذف الهمزة ليصير مُكْرَم» (٥٠).

♦ صيغة الأمر أو المضارع في الفعل المثال، ويشترط أن يقبل مصدر المثال هنا التاء وذلك نحو: وصل يصل صِلة والأمر منه صِل. وعد يعد عدة والأمر منه عِد .. ويشترط في حذف فاء المثال في مثل هذه الأفعال، أن تكون الفاء واواً، والعين المكسورة في المضارع. وكذلك حال اللفيف المفروق الذي نتعامل معه من جهة الفاء معاملة المثال، ومن ذلك نذكر: وَقي من باب ضَرَبَ ومضارعه يَقي والأمر منه ق. أمّا إذا كان الفعل مثالاً، ولكنّه مفتوح العين في المضارع، فإنّ فاءه لم تحذف، وإنّما تُحوّل إلى ياء كما في الفعل وَجِلَ ومضارعه يوْجَل والأمر منه إيجل، هنا وقعت الواو ساكنة بعد كسر فقُلِبَت ياءً لتجانس حركة الكسرة. ففاء المثال موجودة في صيغتي المضارع والأمر ولم تُحذف، وكذلك تُحذف فاء اللفيف المقرون، ولامه في المضارع المجزوم والأمر، إذا أسند إلى نون النسوة أو ألف الاثنين، كما في الطالبات لم يَعيْنَ يا فتيات عِيْن. الطالبان يَعيَان، يا طالبان عِيا. أمّا الفعل الأجوف فتُحذف ألفه من صيغة المضارع المجزوم بالسكون وصيغة أمره المبني على السكون نحو: قام لم يقم والأمر منه قُمْ. باع لم يَبِعْ والأمر منه بِعْ. كما تُحذف عينه إذا أسند لأحد ضمائر

الرفع المتحركة مثل بـاع بِعْتُ بِعْتَ بِعْتِ بِعْنا بِعْنَ [٥١]. يتضح من هذا المبحث مدى اعتماد الصرف على الحركات، إذ يظهر هذا بشكل جلّي وواضح؛ لأن ظاهرة الإعلال واسعة الانتشار في اللغة لحب أهلها للتخفيف والتخلّص من النطق الثقيل، فاللغة العربية لغة سلسة عذبة تميل إلى التسهيل والإيجاز وتهرب من الثقل والإطالة، وتتآلف أصواتها محدثة انسجاماً وموسيقى داخلية في المفردة الواحدة أو في التراكيب المختلفة.

مما تقدم من أمثلة نجد، أنّ العربي يحرص على توزيع الحركات في المفردة الواحدة، ويحرص على مجاورة بعضها بعضاً، ويسعى إلى انسجام أصواتها التي تتآلف منها، فهو وإن أحجم عن المساس بحروف البناء (الصوامت consonants) في المفردة، نجده يُغيّر ويبدّل ويحوّل في (الحركات vowels) ؛ لأنّها الأكثر سهولة وطواعية ومرونة ونزوعاً للتحوّل، والتغيّر، والسقوط. لذلك فإن هذه القواعد تشير إلى ضرورة الإبدال، إن اجتمعت بعض الحركات مع بعضها، فقد يُحدث اجتماعهما ثقلاً في النطق، وهو ما ترفضه اللغة، كاجتماع ضمة مع فتحة طويلة، أو ضمة مع كسرة ...إلخ.

إنّ ظاهرة الإعلال لم تكن من أجل التخفيف وتناسق الأصوات وتآلفها فحسب، بل يضاف إلى ذلك الانسجام مع قوانين المقاطع الصوتية وقواعدها. ولعلّنا نجد أنّ معظم المفردات التي خضعت لظاهرة الإعلال، كانت تحتوي مقاطع صوتية بعينها مثل الأفعال الجوفاء مثل الفعل (قَوَلَ) أو الفعل (بَيَعَ) ويتكون كل واحد منهما من: صامت + حركة قصيرة (الفتحة) + نصف حركة أونصف صامت + صامت + حركة قصيرة، فهذان الفعلان عينهما إمّا واواً، أو ياءً، والواو والياء أنصاف صوامت، أو أنصاف حركات، وهي ووضعها كذلك فإنَّ النطق بها ثقيل، ولا تقوى على تحمّل الحركة لأنها وقعت بين حركتين متجاورتين– فتحتين قصيرتين– شكلتا فتحة طويلة فأصبحت قال ووزنها الصرفي (فال) فحذفت من بنية الكلمة، فيما يسمى الإعلال بالحذف كما يأتي qa+ala والفعل بيع ba+aça. أما من الناحية الفونولوجية فإن الواو في كلمة قَوَل صوت صامت. إنّ المقاطع الصوتية في اللغة العربية تبدأ بصامت أو نصف حركة مثل: لَعِبَ laçiba وَصَلَ waŝála إذ يُعتبر نصف الحركة في كلمة (وصل) صوتاً صامتاً من ناحية فونولوجية؛ لأنّه وقع في بداية الكلمة، وحمل الحركة في هذا الموضع، فإذا نظرنا إلى المقاطع الصوتية للفعل (قَوَلَ) قبل الإعلال نجدها كما يأتي: صامت + حركة قصيرة + نصف حركة + حركة قصيرة + صامت + حركة قصيرة. أمّا بعد الإعلال (قال) نجدها صامت +حركة طويلة + صامت+ حركة قصيرة. ولو أضفنا قوة الفتحة التي حملها الحرف الأول (القاف) إلى قوة نصف الحركة الواو؛ لأصبحت هذه في مجموعها أقرب إلى صوت الحركة الطويلة فقلبت ألفاً، أو تحوّلت مجموعة هذه الأصوات إلى ألفٍ، فيتكون بذلك الفعل الأجوف الذي تتوسطه الحركة

الطويلة (الألف) خلاصة القول: إنّ المباحث الصرفية آنفة الذكر اعتمدت على الحركات (vowels) بشكل جلّي وواضح، ولكن هذا المبحث اعتمد على نظام المقاطع الصوتية التي تشكِّل الحركات ركنا من أركانه الأساسية، وعموداً من أعمدته. إنّ ظاهرة الإعلال هي ظاهرة أساسية من ظواهر الصرف التي تعالج بعض مشكلات اللغة بوساطة الحركات القصيرة والطويلة، وينبغي ألاّ ننظر إليها وكأنها معضلة أو علّة في اللغة لتقلّب حركاتها وتحوّلها وسقوطها، لأنّ هذا التقلب والتحول والسقوط هو السبيل الأوحد للتخلص من الثقل وتوفير السلاسة والخفة.

دراسة تطبيقية على أثر الحركات العربية على دلالة بناء الكلمة:

سأتناول، فيما يأتي، مجموعة من المفردات المثلثة التي تناولها بعض القدماء مثل قطرب والبطليوسي وغيرهم، ولكنني أورد هذه الأمثلة كدراسة تطبيقية أبيّن فيها أثرالحركات العربية على دلالة بناء المفردة العربية، والمعاني المتباينه التي ستطرأ عليها:

الكلمة	الكتابة الصوتية	الحركة (vowel)	معنى الكلمة
الكَلام	?alkalaam	a	الكلام في أصل اللغة الأصوات المفيدة (٥٢)
الكلام	?alkilaam	i	الجروح ، وفي الحشا منه كلام (٥٣)
الكُلام	?alkulaam	u	الموضع الصلب ، الأرض الجرداء
السَّبت	?assabt	a	يوم من أيام الأسبوع
السِّبت	?assibt	i	الجلد المدبوغ ومنه النعال السِّبتيّة (٥٤)
السُّبت	?assubt	u	نوع من أنواع النباتات
السَّهام	?assahaam	a	شدّة الحر
السِّهام	?assihaam	i	النبال
السُّهام	?assuhaam	u	حال الشمس وقت الغروب
الحَلمُ	?alħalm	a	وَالحلَم: صغار القرْدَان، وَالحَلَمَةُ: دويْبَّة (٥٥)
الحلمُ	?alħilm	i	الأناة وضبط النفس، والحلم العقل (٥٦)
الحُلمُ	?alħulm	u	ما يراه النائم في نومه (٥٧)
الحَرَّة	?alħarrah	a	أرض ذات حجارة سود كأنّها أحرقت (٥٨)
الحرّةُ	?alħirrah	i	صفة للحرارة
الحُرّة	?alħurrah	u	الحُرّة خلاف الأمَة ، سحابة حُرّة: كثيرة المطر (٥٩)
دَعوة	daςwatun	a	دعاء الله ، والدعوة ما يدعى إليه من طعام (٦٠)
دِعوة	diςwatun	i	الدِّعْوَةُ: ادّعاء الولد الدّعيّ غير أبيه، ويدّعيه غير أبيه.. قال: ودِعْوَة هاربٍ من لُؤْم أصلٍ (٦١)

الكلمة	الكتابة الصوتية	الحركة (vowel)	معنى الكلمة
دُعوة	duςwatun	u	شيء يصنع للأكل عند الطرب
القَسط	?alqásţ	á	والقَسَطُ بالتحريك: انتصابٌ في رجلَي الدابّة، وذلك عيبٌ لأنَّه يستحب فيهما الانحناءُ والتوتيرُ؛ يقال: فرسٌ أَقْسَطُ بيِّن القَسَط(٦٢)
القِسط	?alqisţ	i	القِسْطُ: الميزانُ، سمي به من القِسْط العَدْل، أَراد أَن الله يَخْفِضُ ويَرْفَعُ ميزانَ أَعمال العباد المرتفعة إليه وأَرزاقَهم النازلةَ من عنده كما يرفع الوزَّانُ يده ويَخْفِضُها عند الوَزْن، وهو تمثيل لما يُقدِّره الله ويُنْزِله، وقيل: أَراد بالقِسْط القِسْمَ من الرِّزق الذي هو نَصيبُ كل مخلوق، وخَفْضُه تقليلُه، ورفْعُه تكثيره. والقِسْطُ: الحِصَّةُ والنَّصِيبُ (٦٣)
القُسط	?alqusţ	u	والقُسْطُ بالضم: من عقاقير البحر. (٦٤)
العَرف	?aςárf	á	والعَرْفُ: نَباتٌ، أو الثُّمامُ، أو نَبْتٌ ليس بِحَمْضٍ ولا عِضاهٍ، وبهاء(٦٥)
العِرف	?aςirf	i	العِرْفَ الصبر؛ قال الشاعر: قلْ لابن قيس أخي الرقيات: ما أحسن العِرفَ في المصيبات! (٦٦)
العُرف	?aςurf	u	والعُرْفُ: المعروف (٦٧)
المَسك	?lmask	a	المَسْكُ: الجِلْدُ، أو خاصٌ بالسَّخْلَة، ج: مُسوكٌ (٦٨)
المِسك	?lmisk	i	و المِسْكُ من الطيب فارسي معرب وكانت العرب تُسميه المَشْمُوم(٦٩)
المُسك	?lmusk	u	والمُسْكُ والمُسْكَةُ: ما يُمْسِكُ الأَبدانَ من الطعام والشراب (٧٠)
القَطْر	?alqáţr	á	والقَطْرُ: المَطَرُ (٧١)
القِطْر	?alqiţr	i	والقِطْرُ: النُّحاسُ والآنـي الذي قد انتهى حَرُّه. (٧٢)
القُطْر	?alquţr	u	والقُطْر، بالضم: الناحية والجانب، والجمع أَقْطار (٧٣)
الظَّلم	?aððálm	á	الظَّلْمُ ماءُ البَرَد، ويقال: الظَّلم صَفاءُ الأسنان وشدَّةُ ضوئها (٧٤)
الظِّلْم	?aððilm	i	غريب الشجر الظِّلَمُ، واحدتها ظِلَمةٌ، وهو الظِّلاَّمُ والظِّلامُ والظالِمُ؛ قال الأَصمعي: هو شجر له عَساليجُ طِوالٌ وتَنْبَسِطُ حتى تجوزَ حَدَّ أَصل شَجَرها فمنها سميت ظِلاماً. (٧٥)
الظُّلْم	?aððulm	u	الظُّلْم وضع الشيء في غير موضعه (٧٦)
الزَّجاج	?azzad3aad3	a	زَجَّجَت المرأةُ حاجبها بالمِزَجِّ دققته وطوّلته؛ وقيل أَطالته بالإثمد (٧٧)
الزِّجاج	?azzid3aad3	i	الزِّجاجُ الأَنياب وزِجاجُ الفحل أَنيابه (٧٨)

الكلمة	الكتابة الصوتية	الحركة (vowel)	معنى الكلمة
الزُّجاج	?azzud3aad3	u	القوارير، والواحدة من ذلك زُجاجَةٌ (٧٩)
الرَّشا	?arra ʃ aa	a	الظبي إذا قَوِيَ وتَحرّك ومَشَى مع أُمِّه، والجمع أَرْشاءٌ (٨٠)
الرِّشا	?arri ʃ aa	i	الدلو
الرُّشا	?arru ʃ aa	u	الرُّشْوَةُ مأْخوذة من رَشا الفَرْخُ إذا مدَّ رأْسَه إلى أُمِّه لتَزُقَّه.(٨١) وهي بذل المال للمسئول من أجل التقرب إليه
الرَّقاق	?arráqááq	á	والرَّقاق، بالفتح: الأَرض السَّهلةُ المُنبسِطة المُستوية الليِّنةُ التراب تحت صلابة (٨٢)
الرِّقاق	?arriqááq	i	كلّ أَرض إلى جَنب واد ينبسط عليها الماء أَيَّام المدِّ ثم يَنْحَسِرُ عنها الماء فتكون مَكْرُمةً للنبات (٨٣)
الرُّقاق	?arruqááq	u	والرُّقاقُ، بالضم: الخبز المنبسط (٨٤)
الحَمام	?alħamaam	a	الحَمامة طائر، تقول العرب: حمامَةٌ ذكرٌ وحمامة أُنثى، والجمع الحَمام. (٨٥)
الحِمام	?alħimaam	i	بالكسر: قضاء الموت وقَدَرُه (٨٦)
الحُمام	?alħumaam	u	والحُمَامُ: اسم رجل. الأَزهري: الحُمام السيد الشريف، قال: أُراه في الأَصل الهُمامَ فقُلبت الهاء حاء. (٨٧)
المَلا	?amalaa	a	المَلْءُ بالفتح: مصدر مَلأْتُ الإنَاءَ فهو مملوءٌ؛ ودَلْوٌ مَلأَى على فَعْلَى، وكُوزٌ مَلآنُ، والعَامَّةُ تقول: مَلا مَاءً. الملأ: جماعةٌ من النّاس يجتمعون ليتشاوروا ويتحادثوا، والجميع: الأَمْلاء.
المِلا	?amilaa	i	الملأَة، (بالكسر) ، لا التَّمَلُّؤ، وهو مَلآنُ، وهي مَلآى ومَلآنَةٌ، ج: مِلاءٌ. والمُلاءَةُ والمُلأَةُ والمُلاءُ، بضمهنَّ: الزُّكامُ، من الإمْتِلاء. (٨٨)
المُلا	?amulaa	u	رَهَلٌ يُصيبُ البعيرَ من طُول الحَبْسِ بَعْدَ السَّيْر. (٨٩)
الشَّكل	?a ʃ ʃ akl	a	الشَّبَهُ، والمِثْلُ. (٩٠)
الشِّكل	?a ʃ ʃ ikl	i	الطِّرْزُ الشكل يقال هذا طرز هذا أي شكله.
الشُّكل	?a ʃ ʃ ukl	u	بالضم، ومنه: الشُّكْلَةُ في العَيْنِ، وهي: كالشُّهْلَة، وقد أَشْكَلَتْ. «وكان صلى الله عليه وسلم أَشْكَلَ العَيْنِ»، وقيل، أي: طَويلَ شَقِّ العَيْنِ. وشَكَلَ العنَبُ: أَيْنَعَ بَعْضُهُ، أو اسْوَدَّ وأَخَذَ في النُّضْجِ، كتَشكَّلَ وشَكَّلَ. (٩١)
الطَّلا	?aţţálaa	á	الطَّلا الصغيرُ من كلِّ شيء، وقيل: الطَّلا ولَدُ الظَّبْية ساعة تَضعهُ، وجمعه طَلْوانٌ وهو طَلاً ثم خِشْفٌ، وقيل: الطَّلا من أَولادِ الناس والبَهائم والوَحْش. (٩٢)
الطِّلا	?aţţilaa	i	بالكسر: القانصُ اللطيفُ الجِسْمِ. (٩٣)
الطُّلا	?aţţulaa	u	وبالضم: قشْرَةُ الدَّم. (٩٤)
قَمَّه	qámmah	á	قَمَّ الشيءَ قَمّاً: كنسه. (٩٥)

الكلمة	الكتابة الصوتية	الحركة (vowel)	معنى الكلمة
قِمَّه	qimmah	i	والقِمّةُ: أَعلى الرأْسِ وأَعلى كلِّ شيء. وقِمَّةُ النخلة: رأْسها. (٩٦)
قُمَّه	qummah	u	والقُمَّةُ، بالضم، المَزْبَلة. (٩٧)
الجَدُّ	?ald3add	a	أَبو الأَب وَأَبو الأُم معروف، والجمع أَجدادٌ وجُدود والجَدُّ: البَخْتُ والحُظْوَةُ. والجَدُّ: الحظ والرزق. (٩٨)
الجِدُّ	?ald3idd	i	والجِدِّ إنما هو الاجتهاد في العمل. (٩٩)
الجُدُّ	?ald3udd	u	والجُدَّة، بالضم، وَجْهُ الأَرض. (١٠٠)
عَمَرَت	ɕámárát	á	أَعْمَرْتُه الدار عُمْرَى أَي جعلتها له يسكنها مدة عُمره فإذا مات عادت إليَّ، وكذلك كانوا يفعلون في الجاهلية. (١٠١)
عَمِرَت	ɕámirát	i	عَمِرَ فلان يَعْمَر إذا كَبِرَ. (١٠٢)
عَمُرَت	ɕámurát	u	عَمُرَ المال عَمارة: عَمَر ،فهو عمير. (١٠٣) عَمُر الأرض: عمَّرها بعد أن كانت خَربة.
السَّلام	?assalaam	a	والسَّلام يكون بمعنَى السَّلامة. وقول النّاس: السَّلام عليكم، أي: السَّلامةُ من الله عَلَيْكم. وقيل: هو اسمٌ من أسماء الله، وقيل: السَّلامُ هو الله، فإذا قيل: السَّلامُ عليكم [فكأنّه] يقول: الله فوقكم. (١٠٤)
السِّلام	?assilaam	i	والسِّلام: الحِجارة. (١٠٥) الحجارة سمّيت سِلاماً لأنّها أبعَدُ شيء في الأرض من الفَناء والذّهاب، لشدّتها وصلابتها. (١٠٦)
السُّلام	?assulaam	u	والسُّلامَى: عظام الايصابع والأشاجع والأَكارع، وهي كيَابِرُ كأنّها كِعاب، والجميع: السُّلاميات. (١٠٧)
الغَمْر	?alxámr	á	الغَمْرُ: الماء الكثير. ابن سيده وغيره: ماء غَمْر كثيرٌ مُغَرِّقٌ بيِّن الغُمورة، وجمعه غمار وغُمور. وفي الحديث: مَثَلُ الصلوات الخَمْسِ كمَثَلِ نَهْرٍ غَمْر. (١٠٨)
الغِمْر	?alximr	i	الغِمْر، بالكسر، وهو الحِقْد، أَي حاقد غيره؛ وفي حديث خيبر: شاكي السِّلاحِ بَطَلٌ مُغامِرُ أَي مُخاصِمٌ أَو مُحاقدٌ. وفي حديث الشهادة: ولا ذي غِمْرٍ على أَخيه أَي ضِغْنٍ وحقد. (١٠٩)
الغُمْر	?alxumr	u	بالضم، وهو الجاهل الغِرُّ الذي لم يُجَرِّب الأُمور؛ قال ابن سيده: ويُقْتاس من ذلك لكل من لا غَناء عنده ولا رَأْي. ورجل غُمْر وغَمِر: لا تجربة له بحرب ولا أَمر ولم تحنِّكه التَّجارب. (١١٠)

نتائج البحث:

من أهم النتائج البحث ما يأتي:

١. إنّ علماء اللغة القدماء قد عرفوا حركات اللغة العربية قصيرها وطويلها (vowels)، واستعملوها جنباً إلى جنب مع الحروف الصامتة (consonant)، ونظموا العلاقة بينهما تنظيماً دقيقاً متزناً.

٢. لقد درس علماء اللغة القدماء المقاطع الصوتية، وخلصوا إلى أنّ النظام الذي يربط بين الصوامت والحركات هو نظام مهم محكم، يحكم بناء المفردات، ويميّز بين معانيها، وهو نظام يطالب بضرورة أن يلي الصوت الصامت، حركة، وبهذا شكّلت هذه الأصوات عنصراً ثابتاً في بناء اللغة والتفريق بين معاني مفرداتها كما هو الحال في متون المعاجم.

٣. لقد فعّل علماء اللغة القدماء الحركات في اشتقاقاتهم الصرفية. وميّزوا بها بين صيغة وأخرى، وأوجدوا بوساطتها مئات الكلمات، بل ألوفها التي أغنت اللغة العربية.

٤. تتميّز الحركات في اللغة العربية ببعض السمات التي قلّما نجدها في غيرها من الصوامت **ومن أهم هذه السمات ما يأتي:**

أ. تتمتع الحركات بقوة الوضوح السمعي، فهي تسمع من مسافات بعيدة بصورة أكبر وأفضل من الصوت الصامت.

ب. هي أصوات سهلة النطق لا يعترضها أي معوق في أثناء نطقها، مما جعلها قابلة لأن يمد النطق بها لأي درجة يريدها المتكلم دون عناء أو تعب.

ت. تعد الحركات أصغر وحدة صوتية، فهي وإن كانت لا تحمل مدلولاً في ذاتها، إلاّ أنّ معنى غيرها لا يتضح إلاّ بها.

ث. لها القدرة على نقل قوتها أو جزء منها للأصوات المجاورة لها في إطار المفردة الواحدة.

ج. يسهل إضافتها وقلبها وحذفها وتبديلها – خاصة وهي في صورتها الطويلة، فهي قلّما تثبت على حال واحدة، مما حدا بعلماء اللغة إلى تسميتها بحروف العلّة.

ح. لصوتي (الواو والياء) مواقع صوتية متعددة ومختلفة فيكونان حرفي بناء أو نصف حركة، عندما يكونان متحركين في أوّل الكلمة مثل كلمة (وَصل) و (يَصل) ، وإذا وقعا ساكنين بعد فتحة مثل (حَوْل وبَيْض) أو ساكنين قبل الألف مثل (ألواح وأكياس) ،

ويكونـان حركة محضة إذا وقعا في آخر الكلمة، ولم يقويا على تحمّل الحركة كما في كلمتي (أرجو، والمحامي) ، ويكونـان نصف حركة إذا وقعا في وسط الكلمة، ولم يتحمّلا الحركة مثل (خَوَف وسَيَل) ويكونـان صوتي مدّ إذا وقعا بعد حركة قصيرة مجانسة لهما مثل (جلُوس يبِيع) .

٥. تؤثر الحركات تأثيرا واضحاً على الصرف، لأنّ علم الصرف يبحث في بناء المفردات، وما يطرأ عليها من تغيير داخلي يسببه الحذف، أو الزيادة، أو النقل، أو القلب، وهذا كله يتم بوساطة الحركات.

٦. يصنف القدماء الحركات حسب قوتها- من الأقوى إلى الأضعف- كما يأتي: الضمة، الكسرة، ثم الفتحة. وأرى أنّ الكسرة هي أقوى الحركات، ثم تليها الضمة، ثم الفتحة، ويستدل الباحث على ذلك، بالقاعدة الصرفيّة الآتية: تقلب الواو ياءً متى اجتمعتا في كلمة واحدة، وكانت الأولى منهما ساكنة ، ثمّ تدغم الياء في الياء مثل دِلَيْوَة = دُليّة. سَيْوِد = سَيِّد مَرْمُوْي = مَرْمِيّ، من هنا تظهر قوة حرف الياء وغلبتها على الواو. والياء من جنس الكسرة، والواو من جنس الضمة، فأثّرَت الياء تأثيراً كبيراً على الواو، ونحسب أنّه تأثير القوي على الضعيف، فالمنطق يرى تأثير اللاحق على السابق، غير أنّ القاعدة التي أشرنا إليها مطلقة تقضي بتأثير الياء على الواو سابقة كانت أم لاحقة.

٧. لقد ركّز علماء اللغة القدماء على الصوامت التي تتكون منها المفردة. ولم ينظروا إلى الحركات بالمستوى نفسه، فالصوامت لا يمكن أن تشكل أصل الكلمة الأساس بمفردها، وتعطي مدلولها الثابت لأنها تحتاج إلى الحركات ليكتمل مبناها ويتضح معناها.

٨. مصطلح الصرف ومصطلح التصريف، مصطلحان يدلان على علم يبحث في بنية المفردات، وما يطرأ عليها من تغيير لأسباب داخلية، رغم أنّ للصرف معنى آخر هو التنوين، وقد استعمل بعض العلماء اصطلاح صرف، للدلالة على الجانب النظري لهذا العلم، واصطلاح تصريف للدلالة على الجانب العملي، وهو اشتقاق وتوليد المعاني.

٩. قد يضيف علم التصريف عند توليده، واشتقاقه للمعاني بطرق متنوعة، ومختلفة، سوابق للمفردة (prefix) ، أو لواحق (suffix) ، أو يضيف هذه الأصوات في وسط الكلمة، عن طريق الميزان الصرفي، أو يغيّر حركات المفردة، أو أصوات اللين فيها، أو يدغم صوتاً في صوت آخر، أو يركب، أو يحذف، أو ينحت، وهذا كله خارج نطاق الجملة، إذ يبني المفردات بهذه الطرق، ثمّ يقدمها ليبنى منها التركيب، أو الجملة.

الهوامش:

١. ابن جنّي، الخصائص، ج١، ص ٣٣

* القرن الماضي أي القرن التاسع عشر لأنَّ كتاب كمال بشر كتب في القرن العشرين.

٢. كمال بشر، علم اللغة العام الأصوات، ص ١٦٨.

٣. ينظر مجمع اللغة العربية القاهرة، المعجم الوسيط مادة (حرك)

٤. ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ج١، ص ٢٠

٥. محمد جواد النوري، فصول في علم الأصوات، ص ٢٢٤

٦. ينظر أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣١٣.

٧. مقتبس من دراسة الصوت اللغوي، احمد مختار عمر، ٣١٣.

٨. محمد جواد النوري، فصول في علم الأصوات، ص ٢٣٤

٩. عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، ص ١٧٦.

١٠. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٣٧.

١١. jones Danial The Phoneme p35

١٢. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٣١

١٣. المرجع نفسه، ص ٣١

١٤. ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص٣٢

١٥. المرجع نفسه.

١٦. المرجع السابق، ص ٣٢– ٣٣

١٧. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٣٧.

١٨. غالب المطلبي، في الأصوات اللغوية ص٩

١٩. هو أبو عبد الله محمد القاسم صاحب المقامات الحريرية، كان أحد أئمة عصره ورزق الحظوة التامة في عمل المقامات. ومن عرفها حق المعرفة استدل بها على فضل الرجل وغزارة مادته وكثرة اطلاعه. وله غيرها تآليف حسان، توفى بالبصرة سنة ٥١٠ هـ.

٢٠. ابن منظور، لسان العرب، مادة (صبب)

٢١. ينظر محمد جواد النوري، فصول في علم الأصوات، ص٢٥٠.

٢٢. خالد الأزهري، من شرح التصريح على التوضيح، ص ٣٥٢– ٣٥٣

٢٣. ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك

٢٤. بد القاهر الجرجاني، المفتاح في الصرف، ص٢٦.

٢٥. صادق الدباس، دراسة صوتية وصرفية ونحوية للهجة مدينة الخليل – رسالة دكتوراة (مخطوط) ، ص ١٩٠

٢٦. كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص ٨٤

٢٧. عباس حسن، النحو الوافي ج١ ص ٤٥

٢٨. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص٢٥

٢٩. ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج٤، ص٣٠٩.

٣٠. ينظر سيبويه، الكتاب ٢،ص ٣٢٦، وابن جنّي، المنصف ١/١٢،١٦٢– ١٦٣

٣١. الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص٢٩.

٣٢. ينظر الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص٤١– ٤٨.

٣٣. بد المنعم مسعد، علم الصرف، ص٥٧.

٣٤. الرضي، شرح شافية ابن الحاجب، ص ١٨٩

٣٥. المرجع السابق ج١، ص١٤.

٣٦. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص١١١.

٣٧. عباس حسن، النحو الوافي.ج٤، ص٢٣١

٣٨. لرضي، شرح شافية ابن الحاجب، ج٣، ص ٦٧

٣٩. لمرجع نفسه .

٤٠. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص١٣٧.

٤١. المرجع السابق، ص١٣٩.

٤٢. المرجع السابق، ص ١٤٠.

٤٣. المرجع السابق، ص١٤٢.

٤٤. المرجع السابق، ص١٤١

٤٥. الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص ١٦٦.

٤٦. ينظر الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص١٦٧.

٤٧. المرجع نفسه.

٤٨. – ينظر الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص ١٦٧.

٤٩. المرجع نفسه.

٥٠. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص١٤٩.

٥١. ينظر الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص١٦٩– ١٧٠. وعبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص ١٤٩– ١٥٠.

٥٢. مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوسيط مادة (كلمة) .

٥٣. المرجع السابق مادة (كلمة).

٥٤. المرجع السابق مادة (سبت) .

٥٥. ابن فارس، مقاييس اللغة مادة (حلم) .

٥٦. المرجع السابق مادة (حلم) .

٥٧. المرجع نفسه.

٥٨. المرجع السابق مادة (حرّ) .

٥٩. المرجع نفسه.

٦٠. المرجع السابق مادة (دعا).

٦١. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين مادة (دعو).

٦٢. الجوهري، الصحاح مادة (قسط) .

٦٣. بن منظور، لسان العرب مادة (قسط) .

٦٤. لجوهري، الصحاح مادة (قسط) .

٦٥. الفيروز ابادي، القاموس المحيط مادة (عرف).

٦٦. ياقوت الحموي، معجم البلدان مادة (عرف).
٦٧. الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة (عرف) .
٦٨. الفيروز أبادي، القاموس المحيط مادة (مسك) .
٦٩. الرازي، مختار الصحاح مادة (مسك).
٧٠. ابن منظور، لسان العرب مادة (مسك) .
٧١. المرجع السابق، مادة (قطر) .
٧٢. المرجع السابق، مادة (قطر) .
٧٣. المرجع السابق، مادة (قطر).
٧٤. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مادة (ظلم) .
٧٥. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ظلم) .
٧٦. الرازي، مختار الصحاح، مادة (ظلم) .
٧٧. ابن منظور، لسان العرب، مادة (زجج).
٧٨. ابن منظور، لسان العرب مادة (زجج).
٧٩. المرجع السابق، مادة (زجج).
٨٠. المرجع السابق، مادة (رشأ) .
٨١. ابن منظور، لسان العرب مادة (رشأ) .
٨٢. المرجع السابق، مادة (رقق).
٨٣. المرجع السابق مادة (رقق) .
٨٤. المرجع السابق مادة (رقق) .
٨٥. المرجع السابق، مادة (حمم) .
٨٦. المرجع السابق مادة (حمم) .
٨٧. المرجع السابق، مادة (حمم) .
٨٨. الجوهري، الصحاح، مادة (ملأ) .
٨٩. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ملأ).

٩٠. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (شكل) .

٩١. الرازي، مختار الصحاح، مادة (شكل).

٩٢. المرجع السابق، مادة (شكل).

٩٣. ابن منظور، لسان العرب، مادة (طلل) .

٩٤. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (طلل) .

٩٥. ابن منظور، لسان العرب، مادة (قمم) .

٩٦. المرجع السابق، مادة (قمم) .

٩٧. المرجع السابق، مادة (قمم) .

٩٨. المرجع السابق، مادة (جدد).

٩٩. المرجع السابق، مادة (جدد) .

١٠٠. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (جدد) .

١٠١. ابن منظور، لسان العرب، مادة (عمر).

١٠٢. المرجع السابق، مادة (عمر) .

١٠٣. مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوسيط، مادة (عمر).

١٠٤. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مادة (سلم) .

١٠٥. المرجع نفسه.

١٠٦. ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (سلم).

١٠٧. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مادة (سلم) .

١٠٨. ابن منظور، لسان العرب، مادة (غمر) .

١٠٩. المرجع السابق.

١١٠. المرجع السابق.

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. الأزهري، خالد بن عبد الله، من شرح التصريح على التوضيح، المطبعة الأزهرية، ١٣١٣هـ.

٣. الاستراباذي، محمد بن الحسن، شرح شافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٧٥.

٤. أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥.

٥. أيوب، عبد الرحمن، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ١٩٦٨.

٦. بشر، كمال:

أ. دراسات في علم اللغة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م.

ب. علم الأصوات العام – الأصوات، ط٦، دار المعارف، مصر،١٩٨٠ .

٧. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، المفتاح في الصرف، تحقيق على الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧ .

٨. ابن جني، أبو الفتح عثمان:

أ. الخصائص، تحقيق محمد على النجار، دار الهلال للطباعة والنشر، بيروت (د.ت)

ب. سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥.

ت. المنصف، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، ١٩٥٤.

٩. الجوهري، الصحاح، المركز العربي للثقافة والعلوم،١٩٧٥.

١٠. حسان، تمام،

أ. مناهج البحث في اللغة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.

ب. اللغة العربية معناها ومبناها، درا الثقافة، الدار البيضاء (د.ت)

١١. حسن، عباس، النحو الوافي، ط١، مكتبة الإنجلو المصرية (د.ت)

١٢. الحملاوي، أحمد، شذا العرف في فن الصرف، ط٦، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.

١٣. الحموي، ياقوت، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ١٩٦٥

١٤. الدبّاس، صادق، دراسة صوتية وصرفية ونحوية للهجة مدينة الخليل – رسالة دكتوراة (مخطوط) ٢٠٠٦م.

١٥. الراجحي عبده، التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٢٠هـ.

١٦. الرازي، محمد ابو بكر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٩.

١٧. سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر،١٩٧٧.

١٨. ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١٠، ١٩٥٨.

١٩. عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، ط٢، عالم الكتب القاهرة، ١٩٨١.

٢٠. فارس، أحمد ابن، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيرو (د.ت)

٢١. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، تحقيق مهدي المخزومي (بدون دار نشر، وبدون تاريخ)

٢٢. الفيروز آبادي، القاموس المحيط ،مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٦، ١٩٨٨م.

٢٣. مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوسيط، ط٢، القاهرة، ١٩٧٢.

٢٤. مسعد، عبد المنعم، علم الصرف، مطبعة التوفيق، القدس، ١٩٨٧.

٢٥. المطلبي، غالب فضل، في الأصوات اللغوية – أصوات المد (د.ت)

٢٦. ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د.ت)

٢٧. النوري، محمد جواد، وعلي حمد، فصول في علم الأصوات ،مطبعة النصر، نابلس،١٩٩١م.

٢٨. ابن هشام، أبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ٢٠٠٤.

٢٩. jones Danial, The Phoneme, Its Natur and Use, Cambridge University Press, Cambridge 1976.

9. References should follow rules as follows:

   (a) If the reference is a book, then it has to include the author name, book title, translator if any, publisher, place of publication, edition, publication year, page number.

   (b) If the reference is a magazine, then it has to include the author, paper title, magazine name, issue number order by last name of the author.

10. References have to be arranged in alphabetical order by last name of the author.

11. The researcher can use the APA style in documenting scientific and applied topics where he points to the author footnotes.

Guidelines for Authors

The Journal of Al-Quds Open University For Research & Studies Publishes Original research documents and scientific studies for faculty members and researchers in Alquds Open University and other local, Arab, and International universities with special focus on topics that deal with open education and distance learning. The Journal accepts papers offered to scientific conferences.

Researchers who wish to publish their papers are required to abide by the following rules:

1. Papers are accepted int both English and Arabic.
2. each paper should not exceed 35 pages or 8000 words including footnotes and references.
3. Each paper has to add new findings or extra knowledge in its field.
4. Papers have to be on a floppy diskette “Disk A” or on a CD accompanied by three hard copies. Nothing is returnable in either case: published or not.
5. An abstract of 100 to 150 words has to be included. The language of the abstract has to be English if the paper is in Arabic and has to be Arabic if the paper is in English.
6. The paper will be published if it is accepted by at least two revisers. The Journal will appoint the revisers who has the same degree or higher than the researcher himself.
7. The researcher should not include anything personal in his paper.
8. The owner of the published paper will receive five copies of the Journal in which his paper is published.

FOR CORRESPONDENCE AND SENDING RESEARCH
USE THE FOLLOWING ADDRESS:

Chief of the Editorial Board of the Journal of
Al-Quds Open University for Research & Studies

Al-Quds Open University

P.O. Box ; 51800

Tel: 02-2984491

Fax: 02-2984492

Email: hsilwadi@qou.edu

DESIGN AND ARTISTIC PRODUCTION:

Graphic Design & Production Department
Scientific Research & Graduate Studies Program

Al-Quds Open University

Tel: 02-2952508

Journal of
Al-Quds Open University
for Research & Studies